

EL ARTE ESPAÑOL EN EL SELLO

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Archivo Fournier: 110
Matías Briansó: 28, 29, 48, 49, 98
José Cañedo: 53
Joaquín Cortés: 150
Jordi Cuxart: 118
Koldo Chamorro: 80
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras: 152
Fundación del Museo Guggenheim, Bilbao: 154
Carlos Muisés García: 123
Iberinaje/Heinz Hebeisen: 81
Xurxo Lobato: 24, 25, 65, 67
Marc Llimargas i Casas: 11, 13, 20, 32, 40, 42, 43, 46, 47, 52, 54, 56, 58, 61, 64, 68,
70, 90, 92, 120, 122, 124, 126, 144, 145, 146
Ramon Manent: 140
Fernando Martín: 30, 31
Oscar Masats: 36, 37, 76, 77, 78, 91, 94, 96, 132, 143
Ramón Masats: 21, 22, 34, 35, 71, 84, 89, 116, 117, 121, 130, 131, 142
Xavier Miserachs: 10
Domí Mora: 12, 15, 50, 72, 74, 82, 87, 112
Museo Arqueológico Nacional, Madrid: 26, 27
Museo Nacional del Prado, Madrid: 8, 100, 102, 106, 114, 134, 136, 138, 148
Josep M^a Oliveras: 62, 63
Francisco Ontañón: 38, 44, 45, 60, 85, 86, 88, 128
Oronoz: 104, 108
Manel Pérez: 57
Marc Pons: 66
Ramón Raventós: 17
Enric Sabater: 153
Pedro Saura: 18

© Joaquín Sorolla, VEGAP, Barcelona 2003
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Barcelona 2003
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP (Barcelona 2003)

© 2003 Correos
© del texto: Pedro Navascués Palacio
© de las fotografías: sus autores

Creación, diseño y realización de Lunwerg Editores.
Reservados todos los derechos.
Prohibida la reproducción total o parcial sin la debida autorización.

ISBN: 84-9785-042-4
Depósito legal: B-45439-2003

LUNWERG EDITORES
BARCELONA: Beethoven, 12 - 08021 - Tel. 93 201 59 33 - Fax 93 201 15 87
MADRID: Luchana, 27 - 28004 - Tel. 91 593 00 58 - Fax 91 593 00 70

Impreso en España

EL ARTE ESPAÑOL EN EL SELLO

PEDRO NAVASCUÉS PALACIO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

EL ARTE EN EL SELLO.....	9
--------------------------	---

HACIA EL AÑO MIL

CUEVA DE ALTAMIRA, SANTILLANA DEL MAR (CANTABRIA).....	19
DAMA DE ELCHE, MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID.....	21
ACUEDUCTO DE SEGOVIA.....	23
MURALLAS DE LUGO.....	25
TESORO DE GUARRAZAR, MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID.....	27
SANTA MARÍA DE NARANCO, OVIEDO.....	29
BEATO. CATEDRAL DE GERONA.....	31

ARTE HISPANO-MUSULMÁN

MEZQUITA DE CÓRDOBA.....	33
GIRALDA DE SEVILLA.....	35
TORRE DEL ORO, SEVILLA.....	37
SINAGOGA DE SANTA MARÍA LA BLANCA, TOLEDO.....	39
PATIO DE LOS LEONES EN LA ALHAMBRA, GRANADA.....	41
TORRE DE SAN MARTÍN, TERUEL.....	43
PUERTA DEL SOL, TOLEDO.....	45

ROMÁNICO

IGLESIA DE SAN CLEMENTE, TAHÚLL (HÉRIDA).....	47
PANTOCRÁTOR DE SAN CLEMENTE DE TAHÚLL, MNAC, BARCELONA.....	49
CASTILLO DE LOARRE (HUESCA).....	51
SAN ISIDORO, LEÓN.....	53
MONASTERIO BENEDICTINO DE SILOS (BURGOS).....	55
MONASTERIO CISTERCIENSE DE POBLET (TARRAGONA).....	57
PÓRTICO DE LA GLORIA, SANTIAGO DE COMPOSTELA.....	59
IGLESIA DE SAN VICENTE, ÁVILA.....	61
TAPIZ DE LA CREACIÓN, CATEDRAL DE GERONA.....	63

GÓTICO

CATEDRAL DE BURGOS.....	65
CATEDRAL DE LEÓN.....	67
CATEDRAL DE MALLORCA.....	69
CATEDRAL DE SEVILLA.....	71
CONVENTO DOMINICO DE SANTO TOMÁS, ÁVILA.....	73
MONASTERIO JERÓNIMO DE GUADALUPE (CÁCERES).....	75
IGLESIA DE SAN PABLO, VALLADOLID.....	77
PATIO DEL COLEGIO DE SAN GREGORIO, VALLADOLID.....	79

RENACIMIENTO

CASA DE LAS CONCIAS, SALAMANCA.....	81
CASTILLO DE PEÑAFIEL (VALLADOLID).....	83
CASTILLO DE COCA (SEGOVIA).....	85
ALCÁZAR DE SEGOVIA.....	87

SEPULCRO DEL DONCEL, CATEDRAL DE SIGÜENZA (GUADALAJARA).....	89
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.....	91
PALACIO DE CARLOS V, GRANADA.....	93
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES (MADRID).....	95
PATIO DE LA INFANTA, ZARAGOZA.....	97
MONASTERIO DE SAN LORENZO, EL ESCORIAL (MADRID).....	99
JUAN DE JUANES, <i>LA ÚLTIMA CENA</i> (MUSEO DEL PRADO, MADRID).....	100
LUIS DE MORALES, <i>VIRGEN CON EL NIÑO</i> , MUSEO DEL PRADO, MADRID.....	103
EL GRECO, <i>ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ</i> , TOLEDO.....	105

BARROCO

JOSÉ DE RIBERA, <i>SAN ANDRÉS</i> , MUSEO DEL PRADO, MADRID.....	107
FRANCISCO DE ZURBARÁN, <i>SAN SERAPIO</i> , HARTFORD, ESTADOS UNIDOS, WARDSWORTH.....	109
DIEGO VELÁZQUEZ, <i>LAS MENINAS</i> , MUSEO DEL PRADO, MADRID.....	111
ALONSO CANO, <i>VIRGEN DEL FACISTOL</i> , CATEDRAL DE GRANADA.....	113
BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, <i>LOS NIÑOS DE LA CONCHA</i> , MUSEO DEL PRADO, MADRID.....	115
PUENTE DE TOLEDO, MADRID.....	117
PLAZA MAYOR DE SALAMANCA.....	119
FACHADA DEL OBRADOIRO, CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.....	121
FACHADA DE LA CATEDRAL, MURCIA.....	123
SACRISTÍA DE LA CARTUJA DE GRANADA.....	125
PALACIO DEL MARQUÉS DE DOS AGUAS, VALENCIA.....	127
PALACIO REAL, GRANJA DE SAN ILDEFONSO (SEGOVIA).....	129

DEL NEOCLASICISMO AL SIGLO XX

FUENTE DE CIBELES, MADRID.....	131
PUERTA DE ALCALÁ, MADRID.....	133
MUSEO DEL PRADO, MADRID.....	135
FRANCISCO DE GOYA, <i>LA VENDIMIA</i> , MUSEO DEL PRADO, MADRID.....	137
FEDERICO DE MADRAZO, <i>LA CONDESA DE VILCHES</i> , (MUSEO DEL PRADO, MADRID).....	139
MARIANO FORTUNY, <i>LA VICARÍA</i> , MACBA, BARCELONA.....	141
BANCO DE ESPAÑA, MADRID.....	143
HOSPITAL DE SAN PABLO, BARCELONA.....	145
SAGRADA FAMILIA, BARCELONA.....	147
JOAQUÍN SOROLLA, <i>AÚN DICEN QUE EL PESCADO ES CARO</i> , MUSEO DEL PRADO, MADRID.....	149
PABLO PICASSO, <i>GUERNICA</i> , MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID.....	151
SALVADOR DALÍ, <i>EL GRAN MASTURBADOR</i> , MUSEO NACIONAL CENTRO REINA SOFÍA, MADRID).....	153
MUSEO GUGGENHEIM, BILBAO, (VIZCAYA).....	155



EL ARTE EN EL SELLO

Pedro Navascués Palacio

Cuando Correos me propuso escribir sobre la presencia del arte español en el sello no dejó de sorprenderme el planteamiento del libro, pues se quería hacer una breve historia del arte español a través de las obras reproducidas en los sellos. La idea era original, acepté el reto y éste es el resultado. Se trata de una rápida sinopsis sobre el arte español desde Altamira al Museo Guggenheim de Bilbao, por mencionar dos obras realmente emblemáticas no sólo dentro del panorama español sino en relación con el arte universal para empezar y terminar una aventura como ésta.

La primera tarea que hube de afrontar fue la de familiarizarme con los sellos, sus emisiones, tiradas, fechas y temas, pues es éste un mundo tan proceloso como atractivo en el que, sin duda, reverdecían en mí los adolescentes días de coleccionismo filatélico. Una vez apartados aquellos sellos de contenido artístico separándolos de las efigies oficiales, transportes, rerraros de hombres célebres, paisajes, trajes regionales, tauromaquia, deportes y conmemoraciones varias, había que establecer la secuencia histórica que permitiera trazar linealmente aquel proceso intentando que, al menos, los grandes momentos y las obras capitales que mejor caracterizan el arte español estuvieran representadas. Naturalmente empezaban aquí los problemas, pues la presencia del arte en el sello a través del tiempo no responde a ningún proyecto programado, sino que es fruto de una decisión libre y espontánea que tiene mucho de esporádica.

Por otra parte es cierto que el sello de correos en sí, desde su primera emisión entre nosotros en 1850, no ha dejado de ser un objeto que alcanza en ocasiones una alta calidad artística en el que intervienen el dibujo, la composición, el color y el subsiguiente proceso de estampación, todo lo cual ha ido cambiando según se modificaban las técnicas y los procedimientos propios de las artes gráficas, pero aquí sólo se trata de resaltar el contenido histórico-

artístico de los sellos, es decir, la reproducción de las obras de arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas que, *a priori*, servirían para tejer el tapiz de la historia del arte español.

LOS PRIMEROS SELLOS DE ARTE

En este sentido cabe decir que los sellos *artísticos* no aparecen hasta bien entrado el siglo xx, cuando en 1916 y con motivo del III centenario de la muerte de Cervantes se estamparon unos sellos sin valor que reproducían los edificios del Congreso de los Diputados, proyectado por Narciso Pascual y Colomer; de la Biblioteca Nacional, de Ruiz de Salces, y el monumento a Cervantes que se levanta frente al Congreso, modelado por Antonio Solà y fundido en bronce en Roma, en 1835.

Naturalmente la intención no era entonces empezar una historia visual del arte español, pero fueron estas ocasiones las que dieron lugar a reproducir nuestros monumentos y pinturas, situación que ahora hemos aprovechado para reordenar todo un material tan diverso como disperso. Así, por ejemplo, no vuelven a estamparse otros sellos que aquí interesan hasta 1930, año en que con motivo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla se hicieron unas series dedicadas a Goya en las que además de *La maja desnuda* se reprodujeron cinco grabados de los *Caprichos* en varios colores, combinaciones y valores, ciertamente bellos. Su autor fue José Luis Sánchez Toda (1901-1975), excelente grabador y discípulo de Carlos Verger que desempeñaba desde 1910 la cátedra de Grabado en la Escuela de Bellas Artes.

A esta escuela acudió igualmente como alumno Camilo Delhom Rodríguez que fue uno de los grabadores más importantes de la Casa de la Moneda, firmando la primera serie de sellos *artísticos* que se emitieron bajo la República en octubre de 1931, con mo-

Francisco de Goya.
La maja desnuda.
Museo del Prado, Madrid



Acueducto romano
de las Ferreras (Tarragona)

tivo del III Congreso de la Unión Postal Panamericana. Dos de sus temas serían recurrentes y obligados en futuras emisiones, el interior de la Mezquita de Córdoba y la fuente de los Leones en la Alhambra de Granada, esta última con el remate que una posterior restauración eliminaría. No piense el lector que ante la importancia del cambio de régimen, esto es la instauración de la II República, el mundo del sello fue insensible, pues su pertenencia al ámbito gubernativo y la clara misión propagandística que siempre ha ejercido su iconografía le obligaba a hacer patente aquel suceso de primer orden. Así, el mencionado Sánchez Toda haría el sello que, formando parte de la misma emisión, recogió la escena de la proclamación de la República en la Puerta del Sol de Madrid, pero a estos sellos no dedicaremos ahora nuestra atención, quedará, en todo caso, para otra ocasión pues la laceta política del sello permite plantear otro libro análogo al presente.

EL PATRIMONIO ARTÍSTICO ESPAÑOL

El sello republicano, a mi juicio, dio entrada por primera vez a los monumentos españoles por su propio interés histórico-artístico, sin necesidad de estar vinculados a efeméride alguna, sin dejar

de reconocer que también pesaba en ellos un tradicional pintoresquismo ampliamente reconocido. Es lo que sucedió con la serie emitida entre 1932 y 1934, de la que se haría una nueva tirada en 1938 y en la que se reprodujeron las Casas colgadas de Cuenca, el Alcázar de Segovia y la Puerta del Sol de Toledo, con el pie de imprenta de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre en lugar del nombre de sus grabadores. No sé si tendrá algún interés añadido recordar al lector que estos tres sellos, con los citados monumentos, formaban parte de una emisión en la que aparecían conocidos republicanos, desde Blasco Ibáñez hasta Castelar, pasando por Pablo Iglesias y Salmerón, entre otros, cuyo valor postal variaba de 2 a 60 céntimos de peseta, mientras que los monumentos iban de 1 a 10 pesetas. Quiero creer que en ello hay una razón de aprecio por aquellos nobles edificios que coincidiría con la que cabe llamar revisión del patrimonio artístico español por parte del Gobierno republicano, que alcanzó su máxima expresión en el decreto de 3 de junio de 1931 por el que se declaraban monumentos histórico-artísticos un total de 798 edificios, entre ellos el Alcázar de Segovia que recoge la citada emisión.

Distinto carácter tienen en este periodo el Puente de Toledo en Madrid, obra barroca del siglo XVIII debida en su imagen final a Pedro de Ribera, y el Acueducto de las Ferreras (Tarragona), conocida



Catedral de Palma de Mallorca

obra de la ingeniería romana. El primero no es sino la copia de una vista del Puente de Toledo que hizo David Roberts en 1837 y que ahora, casualmente un siglo después, en 1938, se retoma para ayudar a «los médicos defensores de Madrid», conociendo otras tiradas con el mismo motivo en aquel mismo año para recordar el segundo aniversario de la defensa de Madrid. El sello con el Acueducto de las Ferreras, destinado al correo aéreo, también es el de más alto valor postal de la serie y muestra un bimotor sobrevolando la milenaria obra romana. Este sello data de los últimos días de la República (1939) y no se llegó a poner en circulación como algunos otros en aquellos momentos finales. Como nota de interés cabe añadir que este sello se imprimió en Barcelona, en la imprenta Oliva de Vilanova de cuyas prensas habían salido bellísimas ediciones ilustradas como los *Poemas de terra* (1906) de Apeles Mestres o las publicaciones periódicas más vanguardistas que se pudieran pen-

sar, como la revista *391* auspiciada por Pacabia, que llegó a ser portavoz temprano del emergente dadaísmo internacional, en 1917.

En el periodo 1936-1939, pero ahora en la España de Franco, se hicieron varias series con conocidos monumentos españoles como la que, impresa en Zaragoza entre 1936 y 1937 y bajo el nombre de la Junta de Defensa Nacional, reproduce la catedral de Burgos, la Universidad de Salamanca, la Giralda de Sevilla, el Pilar de Zaragoza, el castillo de Javier (Navarra), el Patio de los Leones de la Alhambra, la Mezquita de Córdoba y el Puente de Alcántara, en Toledo. A ésta seguiría en 1937 la serie del Año Jubilar Compostelano que, como sucederá regularmente en la futura historia del sello español, dio motivo para ofrecer algunos aspectos de la catedral de Santiago, del Pórtico de la Gloria del maestro Mateo, y de la imagen del santo que allí se venera. En este caso, entiendo, hay una clara intención política que rebasa el interés objetivo de los temas como asuntos artísticos, pues forman parte de un momento en que otros sellos aluden a los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, por separado, o en que el citado puente toledano de Alcántara formaba parte ahora de una emisión independiente junto con una vista del Alcázar de Toledo amuinado que recordaban, respectivamente, el primer aniversario del Alzamiento Nacional y la liberación de Toledo. Todos estos sellos fueron hechos en Vitoria por Fournier.

MONUMENTOS HISTÓRICOS DE ESPAÑA

La primera hoja bloque que se emitió con el título impreso de *Monumentos históricos de España* data de 1938, y allí figura, sin pie de imprenta, la catedral de Palma de Mallorca, el Alcázar de Segovia, la catedral de León y la basílica de Covadonga, es decir, cuatro monumentos de los que el último guarda más resonancias patrióticas que interés arquitectónico en comparación con los restantes, sin con ello desmerecer la obra neogótica del arquitecto Federico Aparici, consagrada en 1901 como recuerda el sello de su centenario emitido el 7 de septiembre de 2001, y cuyo título basilical le otorgó el papa León XIII.

Habrà que esperar de nuevo muchos años hasta que los sellos reflejen la obra de un artista o nuevos monumentos, pues hasta 1958 no aparecerá otra emisión de interés para nosotros. Me refiero a la serie dedicada a Goya, expandida con motivo del Día del Sello que se fija inicialmente el 24 de marzo de cada año. Anteriormente y con motivo del VII centenario de la Universidad de Salamanca en 1953, se habían editado dos sellos, el primero con una vista de la ciudad y la catedral en primer término, y el segundo mostrando el plateresco detalle del medallón central de la fachada de la Universidad con las efigies de los Reyes Católicos.

Al año siguiente otro centenario recordaba la muerte del pintor Ribera en 1654 con un detalle de *La Magdalena* que conserva el Museo del Prado, y el Año Santo Compostelano de este mismo 1954, volvía a darnos otra imagen de la catedral de Santiago, con su imponente fachada del Obradoiro, y un detalle del Apóstol Santiago en el parteluz del Pórtico de la Gloria.

EL DÍA DEL SELLO Y LA PINTURA

La celebración anual del Día del Sello se convirtió desde 1958 hasta 1977 en ocasión propicia para la emisión de series artísticas a las que ya había precedido, en 1956, la tirada de un sello con un detalle del Arcángel Gabriel, procedente de la *Anunciación* de Fray Angélico de la colección del Prado, y que, entiendo, responde a la primera vez que se conmemora el Día del Sello aunque con una fecha particular, el 12 de octubre. Pero a partir de 1958 las emisiones del Día del Sello se convirtieron en uno de los ejes de referencia de los sellos *de arte*, pues son series monográficas muy ambiciosas, puntuales en su edición, compuestas de diez sellos diferentes y dedicadas a pintores españoles, siendo la primera la mencionada de Goya, a la que siguieron las de otros maestros como Velázquez (1959), Murillo (1960), El Greco (1961), Zurbarán (1962), Ribera (1963), Sorolla (1964), Romero de Torres (1965), José María Sert (1966), pintura rupestre como homenaje al «pintor desconocido» (1967), Mariano Fortuny (1968), Alonso Cano (1969) y Morales *El Divino* (1970). A partir del año siguiente las series redujeron a seis los sellos distintos como llevan las de Zuloaga (1971), Solana (1972), Vicente López (1973), Eduardo Rosales (1974), Códices mozárabes (1975), Luis Eugenio Menéndez (1976) y Federico de Madrazo (1977). En 1978, el Día del Sello, celebrado el 27 de junio, emitió un solo sello con temas postales, pero el 29 de septiembre siguiente salió una serie como las anteriores dedicada a Picasso que debemos entender era la que correspondía a ese año. Del mismo modo en 1979 se puso en circulación también un único sello para conmemorar su Día el 15 de junio, con el dibujo de una escena medieval dedicada al correo del rey, pero en septiembre salió de nuevo otra serie, aunque ahora con sólo seis sellos que reproducían obras del pintor valenciano Juan de Juanes. Esta mengua y el alejamiento de la conmemoración filatélica anual hacía presagiar la desaparición de estas excelentes series que habían reproducido un total de 230 obras de la pintura española.

Desconozco quiénes y cómo se seleccionaban los artistas y las obras, pero bien puede decirse que todos ellos merecían tal reconocimiento filatélico y que las obras son ciertamente representa-



Julio Romero de Torres, *El pecado*.
Museo de Bellas Artes, Córdoba

tivas de sus autores, pudiendo pensarse en un bello libro sobre la pintura española con las referencias señaladas a las que habría que unir otras que, de forma aislada y no seriada, recogió el sello de correos en su dilatada historia, algunas veces de pintores ya mencionados, pero cuya amplia obra permitía nuevas referencias. Piénsese en el III centenario de la muerte de Velázquez (1961) que dio lugar a cuatro sellos, a los que por otro camino hay que sumar otros cuadros velazqueños suscitados por diversos centenarios como el del IV del nacimiento de Góngora (1961), que reproduce el retrato que le hiciera el pintor sevillano.

Otro tanto sucede con El Greco, que además de su serie conoció un *San Pablo* con motivo del XIX centenario de la venida del apóstol a España (1963), el *San Andrés* y *San Francisco* y un *Santo Tomás* de una emisión llamada «Homenaje a El Greco» (1982), así como una *Adoración de los Pastores* con motivo de la Navidad de 1970, *La venida del Espíritu Santo* dentro de la serie dedicada a los «Misterios del Santísimo Rosario», o *La Sagrada Familia*, a raíz de la Exposición Filatélica Nacional celebrada en Toledo (1989), etcétera. También Zurbarán, Murillo, Goya y Picasso conocerán la

reproducción ocasional de otros cuadros no incluidos en la serie principal, si bien es cierto que el interés del sello por la pintura en general decae visiblemente poco antes de 1980. Sólo de modo eventual se emitieron luego sellos aislados y de forma excepcional sobre un pintor contemporáneo como sucedió en 1999 que, al tiempo que se celebraba con *El bufón Don Sebastián* y *Una Sibila* el IV centenario del nacimiento de Velázquez, ponía en circulación el 10 de septiembre dos sellos que reproducían el *Invierno* y *La cosecha* de José Vela Zanetti, fallecido aquel mismo año. Pocas veces el sello ha estado tan pronto para conmemorar la pérdida de uno de los maestros del siglo XX.

Curiosamente aquella emisión se incorporaba a una colección que el propio sello denomina «Arte Español», al que se habían anticipado en el mismo año 1999 otros dos sellos que también, con letras caladas sobre el dibujo que reproducía dos obras expuestas en la Exposición de las Edades del Hombre celebrada en Palencia, decían pertenecer a la misma colección que parece se detuvo aquí.

La escultura, que siempre tiene menos amigos que la pintura y la arquitectura, se refleja en el sello postal de un modo muy limitado pues sólo conoció una serie grande, la de Alonso Berruguete de 1962, con seis obras del retablo mayor de San Benito de Valladolid. Su motivo no fue otro que la conmemoración de la muerte del escultor, fallecido en 1561, y que había movido al Ministerio de Educación a montar una excelente exposición en el Casón del Buen Retiro de Madrid —una de las primeras concebidas con un criterio moderno— donde, por cierto, figuraban varias de las piezas que reproducen los sellos. Fuera de esto sólo algún centenario, como el de Juni, muerto en 1577 y celebrado filatélicamente en 1978, o la Navidad dieron pie a la reproducción aislada de alguna escultura en la que siempre domina la oportunidad del tema sobre el directo interés artístico, es el caso de la *Sagrada Familia* de José Ginés para la Navidad de 1961 o los *Nacimientos* de Pedro de Mena, Duque Cornejo y Salzillo, entre otros, para las Navidades de 1962, 1965 y 1967, respectivamente.

LA IMAGEN DE LA ARQUITECTURA

El capítulo de la arquitectura, por el contrario, es uno de los más sostenidos a través del tiempo aunque algo repetitivo con algunos de los monumentos cardinales de España y nunca concebido como el de pintores, esto es, no se hizo nunca una serie con edificios proyectados por un arquitecto, nunca hubo una serie dedicada a Rodrigo Gil de Hontañón, a Covarrubias, a Gómez de Mora, a la familia Churriguera, a Ventura Rodríguez o Villanueva, como hubiera sido muy fácil de hacer. Por otra



Alonso Berruguete.

El sacrificio de Isaac.

Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

parte la arquitectura aparece en el sello español de mano de su pintoresquismo, de su imagen tópica o vinculada al paisaje. Tienen los edificios representados algo de la descripción hecha por los viajeros románticos del siglo XIX, algo de la imagen heredada de los fotógrafos que desde los Clifford, Laurent y Hilscher hasta el pictorialismo de Ortiz Echagüe lijaron con sus cámaras los perfiles más característicos de nuestros monumentos, principalmente medievales, en el que los castillos ocupan un lugar muy especial. Pero no sólo fue esta arquitectura militar de la Edad Media, sino también las grandes catedrales y los monasterios los edificios que nutren la imagen arquitectónica de España en el sello. Así cabe recordar, según se ha dicho más arriba, que ya en 1938 había salido una serie llamada «Monumentos Históricos de España», pero pasarían otros veinte años hasta 1959 para ver de nuevo series dedicadas a la arquitectura, debiéndose mencionar por ser la más antigua la que cabe llamar de «Monasterios», pues entre aquella fecha y 1977 se publicaron un total de 16 series, de entre tres y cinco sellos cada una, dedicadas a los monasterios de Guadalupe (1959), Samos (1960), la más larga de El Escorial con seis vistas diferentes (1961), Poblet (1963), Santa María de Huerta (1964), Yuste (1965), cartuja de Jerez (1966), Veruela (1967), El Parral (1968), Las Huelgas (1969), Santa María de Ripoll (1970), Santo Tomás de Ávila (1972), Silos (1973), Leyre (1974), San Juan de la Peña (1975), San Pedro de Alcántara (1976) y San Pedro de Cardeña (1977). Diecisiete monasterios que, decimos otra vez, permitirían hacer una larga reflexión sobre lo que cada uno de ellos representa en la historia y el arte español en un libro pensado al efecto.

Sólo dejaron de emitirse los monasterios en 1962 y 1971, desconozco el porqué de la primera fecha mientras que la segunda pudiera muy bien estar justificado por coincidir con el Año Compostelano que filatélicamente fue celebrado de un modo excepcional, ya que se llegaron a emitir un total de 15 sellos con diversos monumentos del Camino de Santiago, como Eunate, Santo Domingo de la Calzada, Frómista, Sahagún, Astorga, etc., lo cual seguramente cubría con creces el cupo dedicado a monumentos.

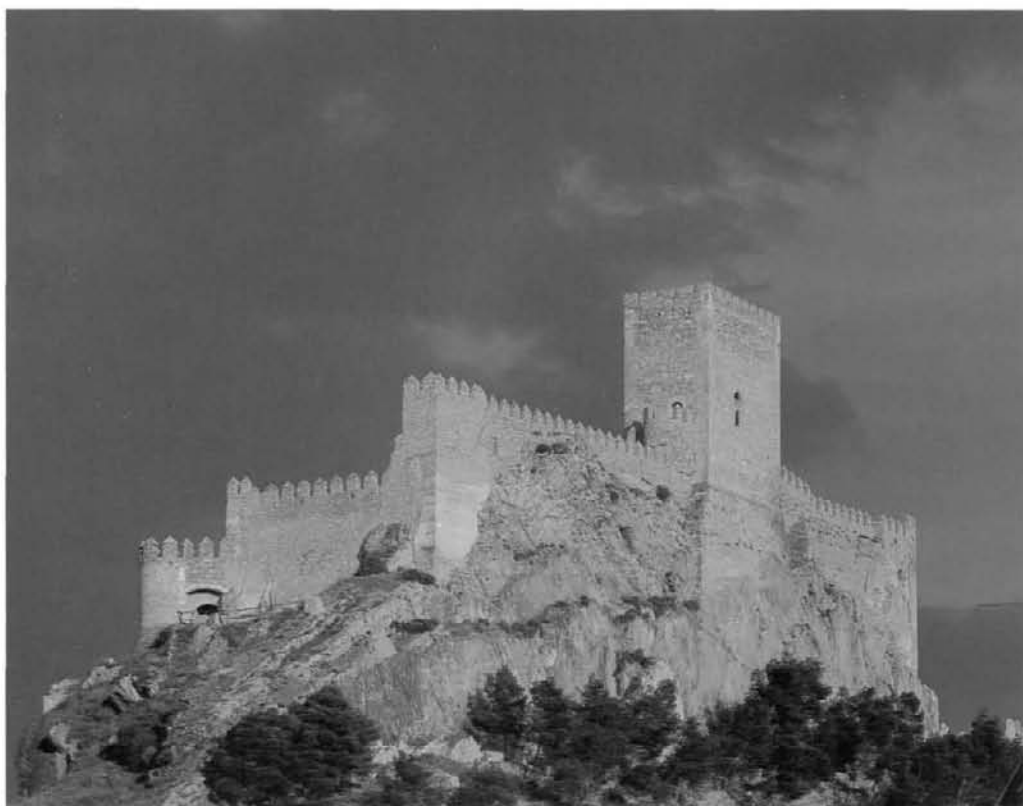
La pregunta surge ahora sobre por qué aquellos monasterios y no otros. La respuesta enlaza con lo dicho al referirnos a los pintores, pues todos los cenobios elegidos tienen una especial significación dentro de la historia y del arte en España, pero sin responder a un proyecto cronológico, estilístico o geográfico. Empezaron con el extremeño de Guadalupe, ponderado por Cervantes en *Persiles y Sigismunda*, y terminaron con el burgalés de San Pedro de Cardeña, al que se retiró doña Jimena cuando el Cid partió hacia el destierro. No creo que haya

más explicaciones que la de ofrecer un bello sello partiendo de imágenes y encuadres que la fotografía ha ido congelando convirtiendo los monumentos en auténticos iconos que ahora, en la visión postal reducida, resultan fáciles de reconocer nuevamente. Ahí están los sellos dedicados al monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos o del convento dominico de Santo Tomás de Ávila para evidenciar el rasgo tópico-iconográfico que queremos subrayar.

PAISAJES Y MONUMENTOS

Otra de las series más ricas y de mayor permanencia en el tiempo enlaza con lo señalado sobre la afinidad entre arquitectura y el pintoresquismo paisajista, pues desde 1964 hasta 1987 se emitieron 16 series bajo el título común de «Paisajes y monumentos», en las que se recogen un total de 73 edificios de carácter singular en la historia de la arquitectura española, iniciándose con la catedral de León, el Alcázar de Segovia, la Mezquita de Córdoba y el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada que, como se recordará, fueron los edificios elegidos para las primeras tiradas de 1931-32 y 1938. Tampoco aquí se siguió orden alguno y cada serie ofrecía imágenes de diferentes épocas y lugares, incluyendo en ocasiones dentro de monumentos esculturas como la *Dama de Elche* (1969) o artificios como la *Noria árabe de Alcantarilla*, en Murcia (1982) que cito sólo para advertir al lector de lo heterogéneo del contenido. De cualquier modo cabe afirmar que en esa serie se encuentran los edificios más importantes de nuestro pasado arquitectónico dentro de lo que se entendería como una historia tradicional de la arquitectura, donde parece no existir nada más allá del siglo XVIII. Es sobre todo la arquitectura española de la Edad Media, del áureo Renacimiento y del barroco de los Austrias y Borbones, pero nada más. Poco o nada de los siglos XIX y XX y de un modo excepcional alguna cita puntual pero arrastrada por la ocasión y no por la intención, como el Museo Guggenheim de Bilbao (2000).

Con las series de «Paisajes y monumentos» y de «Monasterios» se trenza una tercera en los mismos años, de vida corta pero intensa, que es la de «Castillos de España». Serie excelente donde las haya que, iniciada en 1966, coincide con algunas aportaciones editoriales y la labor ejemplar desarrollada por la Asociación de Amigos de los Castillos que a través de un puntual boletín, visitas y conferencias, mantuvieron en alto el interés por estos desdentados ejemplares de la arquitectura feudal que más allá de su alcance histórico y realidad arquitectónica



Castillo de Almansa. Albacete

forman parte inseparable del paisaje, enriqueciéndolo hasta extremos difíciles de ponderar. Pocas veces se ha dado en la industria humana un elemento tan entrañado con la naturaleza a la que no sólo no estorba sino que complementa. Entre 1966 y 1972 se emitieron seis series con un total de 36 castillos que sin un orden preestablecido comienzan por el toledano de Guadamar y terminan con el segoviano de Pedraza. Son los castillos de Castilla, sí, pero también aragoneses como Loarre, catalanes como el de Balsareny, valencianos como el de Peñíscola, extremeños como el de Jarandilla, navarros como el real de Olite, riojanos como el de Sajazarra, el roquero de Almansa en Albacete, el expoliado de Vélez Blanco en Almería, cuyo patrio expone con orgullo el Museo Metropolitano de Nueva York, y así sucesivamente hasta cumplir el citado número que, igualmente, constituye por sí la base de una obra semejante a la presente donde sólo tres castillos de los 37 se han incorporado al concierto general del arte español, los de Loarre en Huesca, Peñafiel en Valladolid y Coca en Segovia. Se han escogido éstos como hubieran podido ser otros, pero en esta selección que hemos hecho se han ponderado las circunstancias de tiempo y de lugar para poder armar nuestra pequeña historia postal del arte español. Como coda a los castillos se debe reseñar que la colección resucitó en los últimos años con dos tiradas, una en

2001 y otra en 2002 con un total de siete castillos, siendo ésta la primera vez que se hace explícito en el sello que pertenecen a una serie de «Castillos».

PATRIMONIO MUNDIAL DE LA HUMANIDAD

De todos modos puede decirse que en el año 1972 se terminó la primera y verdadera época de los castillos, cinco años más tarde la de monasterios, y la más longeva dedicada a paisajes y monumentos en 1987, por lo que parecía cerrado un ciclo que había dado un excelente juego sin caer en la reiteración. Pero cuando ya creíamos agotado el viaje postal a través de la arquitectura española he aquí que las declaraciones de Patrimonio Mundial de la Humanidad por parte de la Unesco reabrió el interés por nuestra preciada herencia arquitectónica y urbana, de la que en algunos casos se hizo eco el mundo del sello. Y así, en 1988 ya aparecieron los primeros sellos –algo distorsionados en su imagen, a nuestro juicio, pues la composición negaba visualmente lo que pretendía celebrar– con las primeras declaraciones que afectaban, como no podía ser de otro modo, a la catedral de Burgos, al monasterio de El Escorial, a la Mezquita de Córdoba y a la Alhambra y el Generalife, la flota insignia de los monumentos españoles. A éstos sucedieron en 1989 y en la misma línea gráfica, discutible cuando menos, las declaraciones sobre el Parque Güell, el palacio del mismo nombre y la Casa Milá de Antonio Gaudí, las cuevas de Altamira, el Acueducto de Segovia y Santiago de Compostela. Más tarde los cascos históricos de Ávila y Cáceres, la arquitectura mudéjar de Teruel y la iglesia de San Miguel de Lillo, en las inmediaciones de Oviedo, a la que habría que sumar otras iglesias asturianas de la época de Ramiro I reconocidas más tarde (1997).

No cabe citar todas y cada una de estas declaraciones que fueron haciendo de España uno de los países con mayor número de conjuntos y monumentos catalogados como Patrimonio Mundial de la Humanidad, incluso por encima de Italia, y como referencia final a este asunto digamos que en 2001 se hizo una tirada de 12 sellos con la que se recordaba que aquella distinción había recaído en obras tan dispares e interesantes como las iglesias románicas del valle de Bohí (Lérida), la ciudad de La Laguna (Tenerife), el conjunto arqueológico de Tarraco (Tarragona), las murallas de Lugo y el hospital de San Pablo en Barcelona, de Luis Doménech, sin que se detuvieran aquí ni la Unesco, en seguir reconociendo en fechas sucesivas la singularidad del patrimonio cultural español, ni Correos y Telégrafos en celebrarlo filatélicamente.

VARIA FINAL

En este apresurado recuento de las distintas vías por las que se fue asomando la arquitectura española en la menuda ventana del sello y dejando aparte intencionadamente decenas de centenarios, como el del monasterio de San Cugat del Vallès (Barcelona) al que se le dedicó un sello en 2002, que harían en exceso tediosas estas líneas, añadiremos que en 2001 apareció una nueva serie que bajo el epígrafe impreso de «Arquitectura» en el mismo sello, se reprodujeron las fachadas de la iglesia de San Martín de A Coruña y de la catedral de Tuy (Pontevedra) así como un palomar de Villacóncha (Palencia), que es una de las pocas muestras junto con el hórreo de 1988 en que el sello se acerca a una vía sin explorar como es la arquitectura popular, aquella que se produce en el medio rural al margen del compromiso con la historia estilística de la arquitectura y que tan variados frutos dio en nuestro país.

Digamos también que con la misma grafía y arte que la serie de «Arquitectura» se comenzó otra también de vida corta bajo el epígrafe «Arqueología» pero que sus imágenes, a fin de cuentas, responden a una etapa más de la historia de la arquitectura como son las construcciones megalíticas, entre las que se encuentran la Cueva de Menga, en la provincia de Málaga (1995) o la Naveta des Tudons en la isla de Menorca (1996), con antecedentes en la serie que se dedicó en 1974 a la Hispania romana con cinco conocidas obras como son el Acueducto de Segovia, el Puente de Alcántara, el Arco de Bará, el Teatro de Mérida y los restos de la Curia de Talavera la Vieja, la antigua Augustobriga, en la provincia de Cáceres.

Algunas grandes exposiciones, como la inolvidable organizada por el Consejo de Europa sobre el arte románico, dieron lugar a series (1961) que incidían en el objeto de aquel evento que, de ese modo, fortalecían las episódicas emisiones que sobre el arte de los siglos XI y XII habían aparecido y seguirían apareciendo en el panorama filatélico español. Por esta vía se consolidaron los estilos dentro de la aleatoria historia del arte postal que ahora nos han permitido seleccionar algunas de sus obras.

Algunas felices iniciativas como la emisión que lleva el título de «Caminos de Sefarad» permitieron, en el bienio 1997-1998, lanzar dos emisiones que recogían la huella arquitectónica de la cultura hebrea en la Edad Media dejando ver juderías como las de Cáceres y Gerona, sinagogas como las de Córdoba y Toledo, etcétera, en una original serie que completa la visión histórica del arte español no sólo por sus aspectos estilísticos sino por sus rasgos culturales.

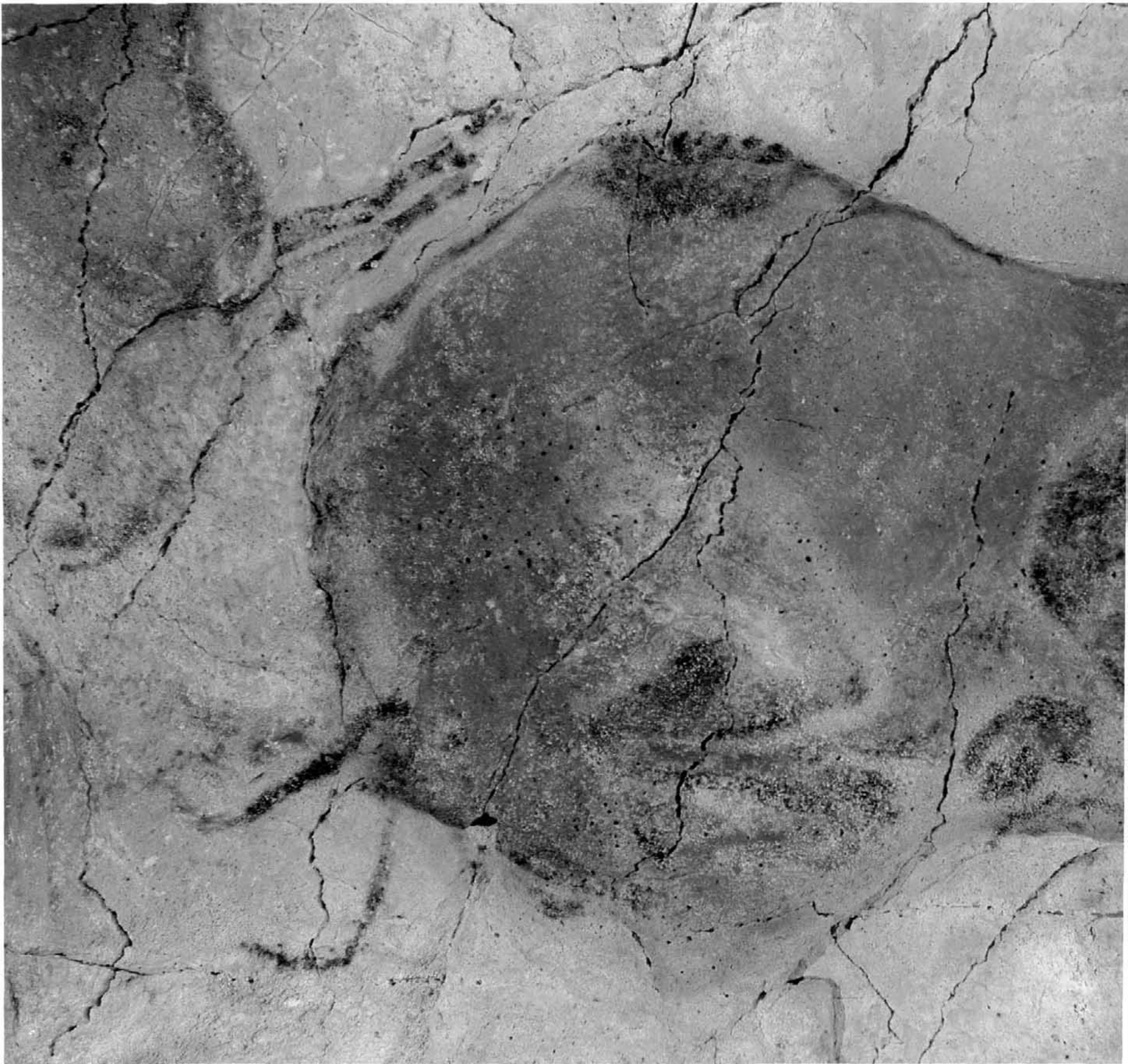
Por otra parte, algunos de los palacios de los Reales Sitios no vistos hasta ahora, como Aranjuez, La Granja o el propio Palacio Real de Madrid, surgieron en 1989 dentro de una colección llamada «Patrimonio Artístico Nacional», que en sucesivas tiradas reprodujo también tapices de muy diferentes épocas (1990), así como piezas de porcelana y cerámica (1991) y códices (1992), quedando aquí detenido el espejo que se adentraba en el regío ámbito del Patrimonio Nacional. No obstante, la presencia de las llamadas artes decorativas fue también una línea que aparece de forma intermitente en la historia del sello español, bien por vía de la artesanía (1991), bien por la importancia histórica o artística de las piezas reproducidas (1975), sea el caso de la corona visigoda de Recesvinto perteneciente al tesoro de Guarrazar, sea el tapiz románico de la Creación que guarda la catedral de Gerona, ambas recogidas en esta breve historia del arte español.

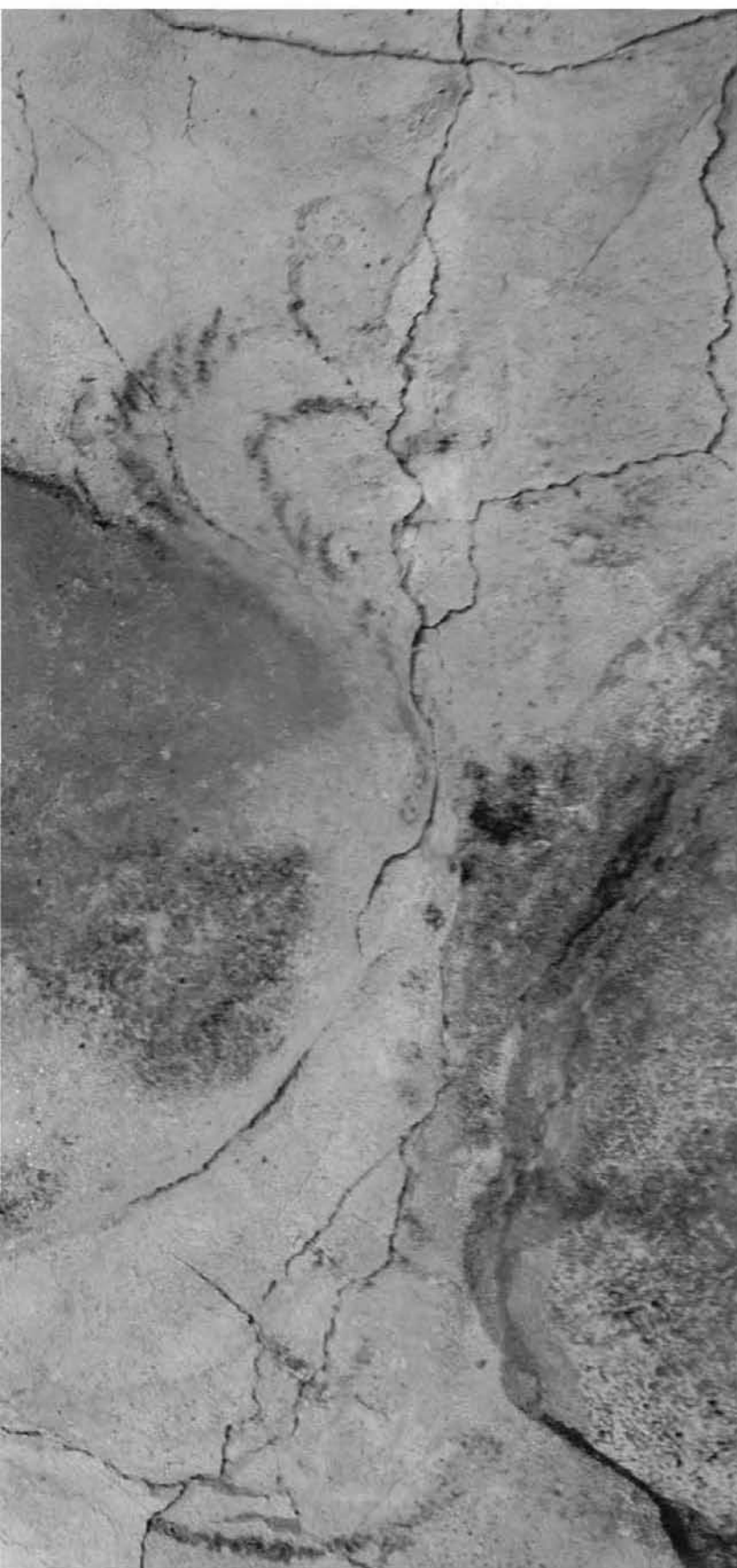
Finalmente diremos que son muchas las obras y matices sin recoger en esta introducción al arte español en el sello de correos, pues circunstancias varias alumbraron interesantes series como, por ejemplo, el Día de la Hispanidad, que después de mostrar durante varios años las eligies de «Los Forjadores de América», reprodujo luego, entre 1969 y 1979, importantes monumentos de Chile, México, Puerto Rico, Nicaragua, Argentina, Uruguay, Costa Rica, Guatemala, Perú y Colombia, que no son sino extensión de nuestra propia historia de la arquitectura. Pero resulta imposible resumir aquí la rica historia interna del sello de correos desde este prisma de la historia del arte, donde no se menciona, por ejemplo, la presencia del arte europeo, muy reducido en número pero muy significativo, desde la serie que en 1971 se dedicó a los caminos de Santiago allende nuestras fronteras, hasta el centenario de Rubens en 1952. Son por tanto, muchas las vías abiertas y el presente libro no es sino el índice posible de una colección sobre el arte español que, vista monográficamente, permitiría adivinar el esfuerzo realizado por el servicio postal español al hacer del arte el llamado hilo conductor de sus emisiones, como seguramente no ha hecho otro país en Europa.

Por último, los propios edificios de Correos y Telégrafos también han sido objeto de este repaso arquitectónico, al incorporar las imágenes de los de Vitona y Málaga, en una especie de ayer y hoy, a los que ya dedicamos en su día un libro con el subtítulo de «Arquitectura postal», nombre utilizado luego en los sellos térmicos que en 2002 han recogido el importante legado arquitectónico que este servicio público ha dejado en nuestro país, legado digno de la máxima protección como la que goza la arquitectura de ayer.

Casa Milà «La Pedrera»
Antoni Gaudí







CUEVA DE ALTAMIRA

SANTILLANA DEL MAR (CANTABRIA)

El comienzo de la historia del arte en la península Ibérica tiene un sólido apoyo en el arte rupestre y muy concretamente en las pinturas halladas en cuevas y abrigos, tanto en la comisa cantábrica como en el Levante mediterráneo. Cada una de estas zonas representa una provincia artística diferente, con personalidad, fechas, temas y técnicas distintas, de tal modo que si en el norte las pinturas se distinguen por mostrar todo un repertorio animal en vistosas imágenes aisladas y polícromas, sin que el hombre aparezca en ninguna ocasión, por el contrario, hombres y mujeres protagonizan en buena medida las composiciones de conjuntos como los de Cogul (Lérida) o Valltorta (Castellón), donde las escenas tienden a una interpretación monocroma y plana aunque pletóricas de vida y movimiento. Probablemente ello se deba en parte al momento en que se ejecutaron, pues la que cabe llamar escuela o grupo levantino revela una sociedad más evolucionada y organizada que la que se adivina tras las pinturas de la cueva del castillo en Puente Viesgo (Cantabria) o de Tito Bustillo, en Asturias, sin que ello desmerezca un ápice su arte. De tal modo que si el grupo cantábrico o francocantábrico, por su analogía con otras obras en Francia, se sitúan en el período final del paleolítico, en el llamado período magdaleniense a partir del 15.000 a.C., las pinturas levantinas, con muchos elementos en común con otros conjuntos africanos, se sitúan en una fecha muy posterior entre el epipaleolítico y los comienzos del neolítico, entre el VIII y VI milenio a.C.

El conjunto de pintura rupestre más conocido por su objetiva belleza e interés es el de la cueva de Altamira, en Cantabria, localizada fortuitamente por Marcelino Sanz de Sautuola en 1879, de la que se ha escrito que es la «capilla Sixtina del arte cuaternario», pues tal es la excepcionalidad de sus pinturas. Sabido es que los artistas que allí trabajaron, entre los años 13.000 y 11.000 a.C., al tiempo que pintaban sus bisontes, caballos, jabalíes o ciervos en el techo de la cueva, aprovechaban en ocasiones el relieve de la piedra para dar mayor verismo a sus figuras cuya finalidad, probablemente, era hacer más propicia la caza de la que dependían para su subsistencia. Las formas vigorosas de los animales en movimiento o en reposo, su expresión, las ricas tonalidades de la pintura y la precisión del dibujo, pese a la rudeza de los instrumentos y las condiciones del lugar, hacen de Altamira un verdadero santuario de los amantes del arte que desde hace pocas fechas cuentan con una lidedigna reproducción en la llamada «neocueva» de Altamira para proteger y mejor conservar la obra original.



EMISIÓN 27 de marzo de 1967.
Homenaje al pintor desconocido.
Día del sello.
VALOR 1,20 p.
TIRADA 6.500.000





DAMA DE ÉLCHE

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID

Si la cueva de Altamira personifica lo más sobresaliente del arte prehistórico que todavía no cabe llamar español sino sólo por encontrarse en su suelo, la obra que mejor resume la hazaña de la escultura ibérica es la Dama de Elche, hallada igualmente de un modo casual en 1897 en el llano de la Alcudia, en las inmediaciones de Elche (Alicante) y hoy, tras muchos avatares, expuesta en el Museo Arqueológico Nacional después de haber estado en el Museo del Louvre de París y en el Museo del Prado de Madrid. Tras su descubrimiento el crítico francés Pierre Paris, buen conocedor del arte español y comprador de la obra para el Louvre, la describió del siguiente modo: «Erguida, grave, un poco rígida; sus labios rosa apretados y sensuales, con un gesto voluntarioso en las mejillas y en el mentón, verdaderamente reina y verdaderamente diosa, ella impera sosteniendo sin fatiga el peso orgulloso de su gran mitra roja, de su diadema adornada de triple hilera de perlas, de las anchas ruedas con sus colgantes que encuadran el rostro altivo. Sobre sus hombros, un poco cargados, ostenta el amplio manto, sin pliegues casi, y sobre el casto seno muestra en tres vueltas la suntuosidad de los collares...».

La obra está hecha en una piedra caliza blanda que deja trabajar de un modo apurado, permitiendo a su desconocido autor el modelado suave aunque terso del rostro y la incisiva descripción del ajuar que envuelve el enigmático rostro de la llamada dama por no conocer su jerarquía cierta, diosa, reina o novia. Su fecha se ha revisado con el tiempo, y hoy se acepta como válida la del siglo v. a.C., al tiempo que en su arte o *estilo* parece haber asumido algunos rasgos de origen griego. No obstante, la Dama de Elche hay que contemplarla en su circunstancia histórica en la que la cultura ibérica, alimentada por fuentes distintas foráneas (fenicios, griegos y cartagineses) sobre un sustrato local, dio lugar a un primer capítulo que nos atreveríamos a llamar ya hispánico y que va desde el reino de Tartessos hasta la colonización romana. Obras como la Gran Dama del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete), la Dama de Baza (Granada) o las más antiguas esculturas como la Bicha de Balazote (Albacete) otorgan a la escultura ibérica un papel básico en la historia del arte español.



EMISIÓN 23 de julio de 1969.
Paisajes y monumentos.
VALOR 3,50 p.
TIRADA 15.000.000





ACUEDUCTO DE SEGOVIA

La huella de Roma en la península Ibérica formó una suerte de sustrato común sobre el que se pondría en pie la futura historia del arte español, más allá del arte rupestre y de los brillantes episodios prerromanos como el de la escultura ibérica. El trazado y construcción de una red viaria con sus puentes que comunicaban orillas que la naturaleza había hecho insalvables hasta entonces, la fundación de nuevas ciudades como Zaragoza (Caesar Augusta), Mérida (Emerita Augusta) o Lugo (Lucus Augusti), la traída de agua a éstas a través de formidables acueductos, la construcción de pantanos, la erección de templos, basílicas, termas, teatros, anfiteatros, circos y un largo etcétera, representan uno de los aspectos más imponentes de la colonización romana junto a la lengua y el derecho.

El Acueducto de Segovia ha encarnado desde siempre el doble papel de ser, por una parte, la imagen más difundida de la romanización en España, y por otra, el de ser el ejemplo más acabado de aquella ingeniería hidráulica en todo el mundo romano, cuya sabia construcción no estuvo reñida con la belleza de su concepción. Este acueducto llevó a la Segovia romana el agua desde la Fuenfría en la sierra de Guadarrama, a muchos kilómetros de la ciudad, por un canal o *ductus* enterrado hasta que el perfil del terreno exigió la construcción de una serie de arcos sobre los que se añadió una segunda serie cuando la hondonada de la plaza del Azoguejo lo exigió, para hacer constante el perfil de caída del agua. Después de hacer unos quiebros por la ciudad y de nuevo enterrado llegaba y llega hasta el Alcázar donde hubo ya entonces una suerte de fortificación militar. La parte elevada tiene una longitud de 813 metros y una altura máxima de 28 metros y medio, contando con un total de 125 arcos de 4 metros de luz.

Siempre se ha admirado su construcción a base de sillares de granito sentados a hueso, esto es, sin mortero alguno; en otro tiempo tuvo una inscripción en la que figuraron algunos datos sobre su construcción que hoy estimamos perteneciente al siglo I. El acueducto estuvo en servicio hasta mediados del siglo XIX, luego fue objeto de diversas obras de restauración que culminaron con su declaración como Patrimonio de la Humanidad.



EMISIÓN 25 de junio de 1974.
Roma-Hispania.
VALOR 1 p.
TIRADA 10.000.000





MURALLAS DE LUGO

Recientemente han sido declaradas también Patrimonio de la Humanidad las murallas de Lugo, en otro tiempo amenazadas de destrucción cuando el siglo XIX vio en estas cinturas el freno al crecimiento y modernización de las ciudades. Sólo la escasez de medios impidió su derribo, al igual que pasó en Ávila, y esto permitió que hoy disfrutemos de este recinto militar romano, uno de los más completos de los que existen de aquel viejo imperio, que es no sólo compatible con la vida ciudadana del siglo XXI sino que seguramente se ha convertido en la mejor protección de su centro histórico. Desde su camino de ronda se goza de una imagen de la ciudad y su entorno verdaderamente singular como no tiene, prácticamente, ninguna otra población.

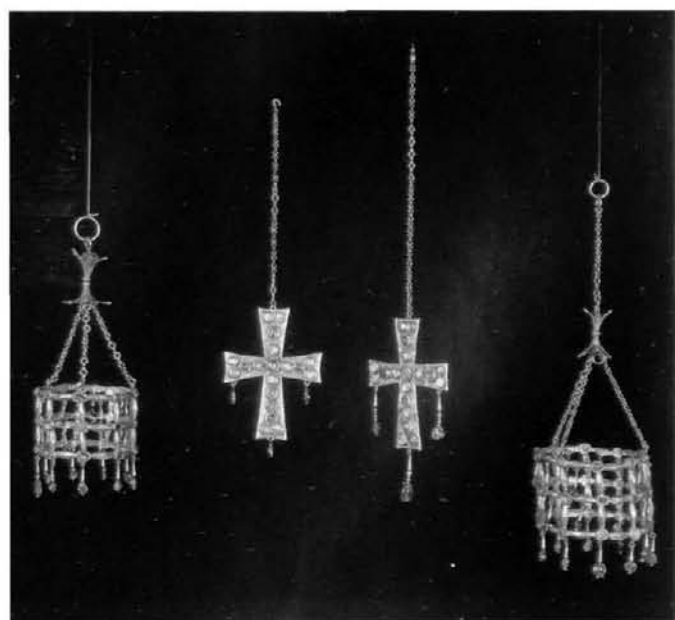
La muralla se construyó en el siglo III, una vez que Roma capital también se fortificó por orden de Marco Aurelio para hacer frente al peligro de las llamadas invasiones bárbaras, desarrollándose entonces una formidable arquitectura militar basada, fundamentalmente, en el grosor de sus muros, en el número de sus cubos y en la presencia de unas torres. En este aspecto cabe decir que el perímetro de Lugo, cuyo trazado sinuosamente irregular pero con tendencia a formar un rectángulo algo arriñonado y con ángulos redondeados, mide algo más de 2 kilómetros con un espesor que varía entre los 4 y los 6 metros, sumando un total de 50 cubos de entre 11 y 14 metros de altura. De sus torres sólo se conserva una, pero en el siglo XVIII se contaban nada menos que 83, es decir, Lugo poseía unas murallas verdaderamente singulares y fuertes que darían la máxima confianza a sus habitantes que conservaron aquella preciada defensa durante toda la Edad Media, siendo una de las pocas murallas, por no decir la única, que subsistió a los embates de la conquista musulmana que, sabemos, desmanteló las defensas de sus ciudades hermanas.

Su aspecto externo es de gran rudeza por el material y su aparejo, ya que están construidas mayoritariamente con lajas de pizarra si bien no faltan zonas con buen sillar, especialmente en las cuatro puertas antiguas con arcos de medio punto y flanqueadas por sendos cubos.



EMISIÓN 30 de noviembre de 2001.
Patrimonio Mundial de la Humanidad.
VALOR 0,24 €
TIRADA 1.200.000





TESORO DE GUARRAZAR

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID

En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid se conserva una de las joyas más preciadas de la Alta Edad Media, el conocido como tesoro de Guarrazar, esto es, un conjunto de cruces y coronas votivas halladas casualmente, en 1851, en las Huertas de Guarrazar, en el término de Guadamar y a pocos kilómetros de Toledo. Su hallazgo, dispersión, venta y salida de España produjo gran escándalo en la opinión pública, pues tras muchas peripecias parte de aquel tesoro acabó expuesto en una de las salas del Museo de Cluny en París, mientras que algunas de sus piezas más singulares como la cruz de Suintila fue robada del Palacio Real de Madrid, en 1921. Veinte años después, y tras la firma de un convenio de «recíproca entrega de obras de arte», el gobierno español y francés intercambiaron una serie de obras entre las que se encontraban la mencionada Dama de Elche y este tesoro de Guarrazar que hoy cabe ver en el citado museo madrileño.

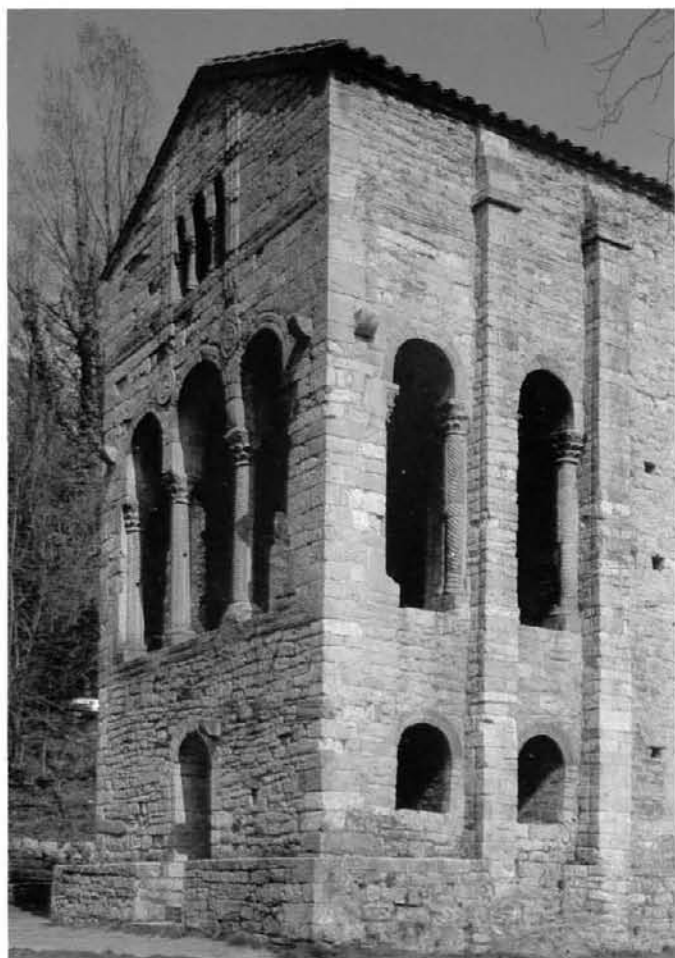
La pieza más llamativa de todo el tesoro, al menos del que ha llegado a nosotros, es la llamada corona de Recesvinto, cuyo nombre aparece en las letras que penden encadenadas de la corona. Es decir, se trata de una obra visigoda de mediados del siglo VII, contemporánea de las iglesias de San Pedro de la Nave (Zamora), San Juan de Baños (Palencia) o Santa María de Melque (Toledo), y resulta muy ilustrativa de lo que representaron las artes suntuarias en la corte visigoda de Toledo. La corona es de las llamadas votivas por haber sido objeto de un voto u obsequio a una iglesia, seguramente para alguna de las muchas visigodas que tuvo la ciudad de Toledo hasta la conquista musulmana, donde quedaba colgando a modo de permanente ofrenda del monarca. Probablemente, ante la inminencia de la conquista musulmana, se debió de enterrar el tesoro de aquella iglesia cuya memoria se perdería pronto hasta su fortuito hallazgo en el siglo XIX.

Además de su rico material, esto es, chapa de oro finamente trabajada con motivos calados, esmaltes tabicados, perlas, cabujones y piedras engastadas semipreciosas, el interés histórico-artístico de esta pieza y del resto del tesoro de Guarrazar resulta excepcional pues nos pone sobre la pista de la existencia de importantes talleres y maestros orfebres en la capital toledana.



EMISIÓN 4 de abril de 1975.
Exposición Mundial de
Filatelia «España 75».
Orfebrería española.
VALOR 3 p.
TIRADA 1.000.000





SANTA MARÍA DE NARANCO OVIEDO

De los tres capítulos en los que habitualmente se articula el prerrománico español, esto es, visigodo, asturiano y mozárabe, el segundo es el que resulta más occidental, europeo diríamos hoy, y más vinculado proféticamente a lo que sería la arquitectura románica, pues abandona muchos rasgos de los que caracterizaron el arte visigodo, como el arco de herradura, al tiempo que parece rechazar el influjo islámico que tendrá luego el arte mozárabe, en la búsqueda de una expresión distinta y original.

La monarquía asturiana, una vez pasados los primeros años de Covadonga y asentada la corte en Oviedo que será su capital, llevó a cabo una serie de empresas constructivas de gran alcance, sobre todo en los años de Ramiro I, cuyo corto reinado duró sólo ocho años (842-850). En este breve tiempo y contando con uno o varios arquitectos que asumieron un modo de hacer común se construyeron, entre otras, las iglesias de San Miguel de Lillo y Santa Cristina de Lena, pero sobre todo el que debió de ser edificio de carácter civil y palaciego, luego convertido en iglesia bajo el nombre de Santa María de Naranco, en las inmediaciones de Oviedo, que se terminó en el año 848.

Se trata de uno de los edificios más originales de todo el prerrománico europeo, aunque se tienen aún muchas dudas sobre su función que probablemente deba relacionarse con la de un salón o *aula regia*, flanqueado por dos miradores abiertos al hermoso paisaje de su entorno, cada vez más amenazado. Varios son los rasgos singulares de este edificio que consta de dos plantas, la principal tiene una bóveda de cañón sobre arcos fajones que apoyan en un muro reforzado por contrafuertes. Es decir, Santa María de Naranco se adelanta al ofrecer un botón de muestra de la articulación estructural de los edificios románicos a partir del siglo X. Por otra parte en la construcción impera un mundo de proporciones desconocidas hasta entonces y luego, también muy pronto, olvidadas, por lo que se habla de un estilo *ramirense* tan fugaz y breve como lo fue el reinado del monarca. Lo cierto es que los arcos de medio punto son claramente peraltados, alargando la verticalidad de los pilares y columnas, coincidiendo su esbeltez con la del volumen del propio edificio, lo cual, unido a la decoración de los medallones y a rasgos curiosos como la clave de los arcos en forma de «T», hace pensar en un arquitecto venido de fuera pero desde muy lejos, muy probablemente desde Oriente.



EMISIÓN 27 de noviembre de 1961.
XII Centenario de la
Fundación de Oviedo.
VALOR 25 c.
TIRADA 3.500.000





BEATO CATEDRAL DE GERONA

Después del mundo visigodo, de la llegada de los musulmanes y del nacimiento del arte asturiano, el arte español conocería un episodio último al acercarse al año 1.000. Nos referimos al arte mozárabe que, al margen de la pertinencia de tal denominación, abarca la producción artística del siglo x llevada a efecto por los cristianos que viven bajo el dominio musulmán o que habitan en tierras ya reconquistadas por los monarcas cristianos pero siempre influenciados por el refinamiento del arte cordobés. Así surgieron obras en Al-Andalus como la iglesia de Bobastro, o la de San Miguel de Escalada en tierras de León, que siendo iglesias cristianas repiten miméricamente elementos vistos en la Córdoba islámica como los arcos de herradura con un trazado claramente califal. El vasto mundo de la arquitectura mozárabe, que también se ha llamado arquitectura de repoblación por coincidir en buena medida con el proceso de asentamiento de la población en tierras de reciente conquista, fue ampliamente estudiado por Gómez Moreno quien, también, se detuvo en la rica colección de textos sagrados ilustrados en este período y que dan lugar al excepcional capítulo de la miniatura mozárabe de una riqueza iconográfica extraordinaria.

De todos los textos que se copiaron e iluminaron en los *scriptoria* de los monasterios del siglo x destacan los llamados genéricamente Beatos, esto es, las distintas versiones que en ese tiempo se hicieron del *Comentario al Apocalipsis* que el monje Beato de Liébana había hecho dos siglos antes, en un clima de disputa religiosa de amplio alcance. A su vez, de todos los Beatos que nos han llegado destaca el conservado en la catedral de Gerona, fechado en el año 976, obra del monje Emeterio y de la monja Ende, que ilustraron sobre pergamino de un modo prodigioso aquel texto con figuras aisladas, de bella composición, elegantes movimientos y ponderado cromatismo, haciendo de él una obra extraordinaria de la pintura y miniatura altomedieval. No puede olvidarse que en páginas como éstas se inspirarían luego escultores y pintores cuando unos y otros resuciten la escultura y pintura monumental en el mundo románico.



EMISIÓN 29 de septiembre de 1975.
Códices. Día del Sello.
VALOR 3 p.
TIRADA 8.000.000





MEZQUITA DE CÓRDOBA

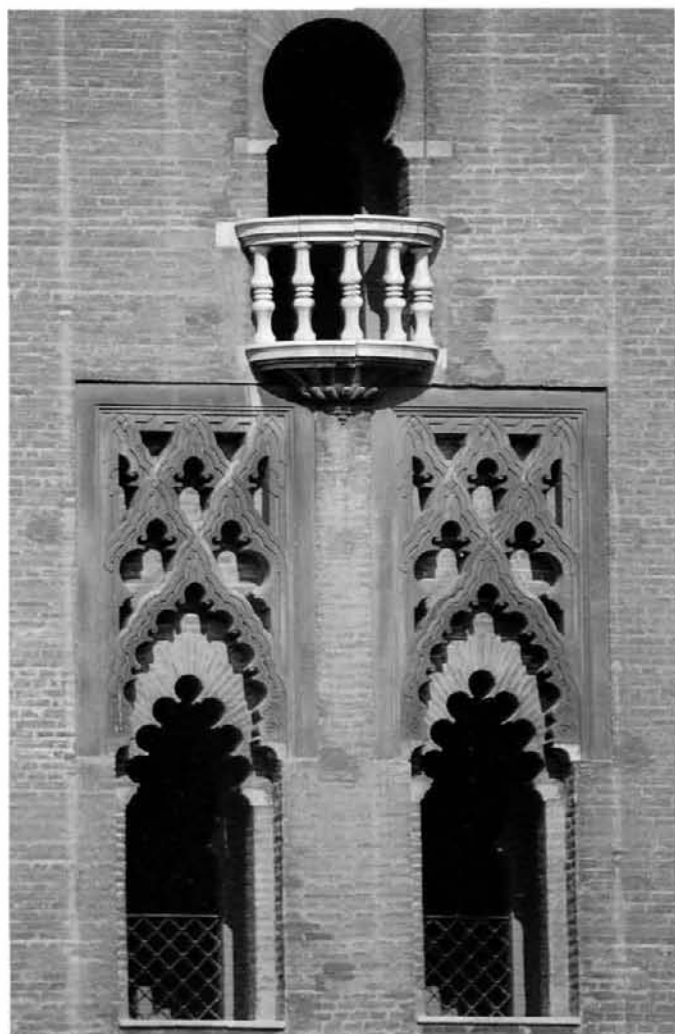
El mejor ejemplo del arte omeya en España y el más claro índice del creciente poder de Córdoba desde los primeros días del emirato bajo Abd al-Rahman I hasta el hundimiento del califato en la época de Almanzor es, sin duda alguna, su mezquita mayor. Su construcción se inició en el año 785 y fue creciendo hasta ocupar la gran superficie de algo más de 22.000 metros cuadrados que llegó a tener en el siglo x, cuando Córdoba era una de las ciudades más populosas y cultas de Occidente. La primera mezquita mandada construir por Abd al-Rahman I sobre la antigua iglesia visigoda de San Vicente, según los cronistas árabes Al-Razi y Maqqari, era de planta rectangular con 11 naves perpendiculares al muro sur o *qibla*, en el cual se abría el *mihrab*. Dichas naves estaban separadas por columnas y capiteles de origen romano y visigodo, es decir, aprovechando materiales ya labrados que incluso pudieron pertenecer a la destruida iglesia de San Vicente. De allí pudo tomarse el perfil de arco de herradura que tienen los arcos bajos de la mezquita, mientras que los superiores son de medio punto.

Este esquema es el que se seguiría en las distintas ampliaciones, aunque ya con materiales labrados expresamente para ella, siendo la primera la que se hizo bajo Abd al-Rahman II en el siglo ix, consistente en abrir el muro de la *qibla* para prolongar las 11 naves y hacer otra *qibla* nueva, más al sur, con su correspondiente *mihrab*, terminándola su hijo Muhammad I. En la centuria siguiente Abd al-Rahman III hizo importantes obras en el patio como el alminar, hasta que Al-Hakam II, al ser nombrado califa en el año 961, decidió hacer una nueva y rica ampliación en la misma dirección que las anteriores. Para ello contó probablemente con el *hachib* o maestro Chafar ibn Abd al-Rahman, conocido como El Eslavo, autor de una obra prodigiosa en la que destaca la riqueza de soluciones constructivas con arcos polilobulados y entrecruzados que pueden verse en la *macsura* o en la capilla de Villaviciosa, así como los lucernarios que surgieron sobre estos mismos lugares. Finalmente, Almanzor, queriendo emular a los califas, hizo otra ampliación que no pudo avanzar en la misma dirección por encontrarse el Guadalquivir, amplió la mezquita cordobesa por su costado occidental, en los años 987-988.



EMISIÓN 1964.
Paisajes y monumentos.
VALOR 1 p.
TIRADA 15.000.000





GIRALDA DE SEVILLA

Bajo el imperio almohade en la segunda mitad del siglo XII, Sevilla desplazó políticamente a Córdoba, y levantó una mezquita mayor muy distinta a la de Córdoba en la que la sobriedad dominaba frente al lujo y riqueza de su antecesora. Pilares de ladrillo frente a columnas de mármol, eliminación de mosaicos y del color que caracterizó la aljama cordobesa, soluciones constructivas muy elementales, en una palabra una nueva arquitectura que se presenta como reformadora estética y religiosamente al igual que por entonces en el occidente cristiano se vive la reforma y sobriedad cisterciense de san Bernardo frente al lujo del arte cluniacense.

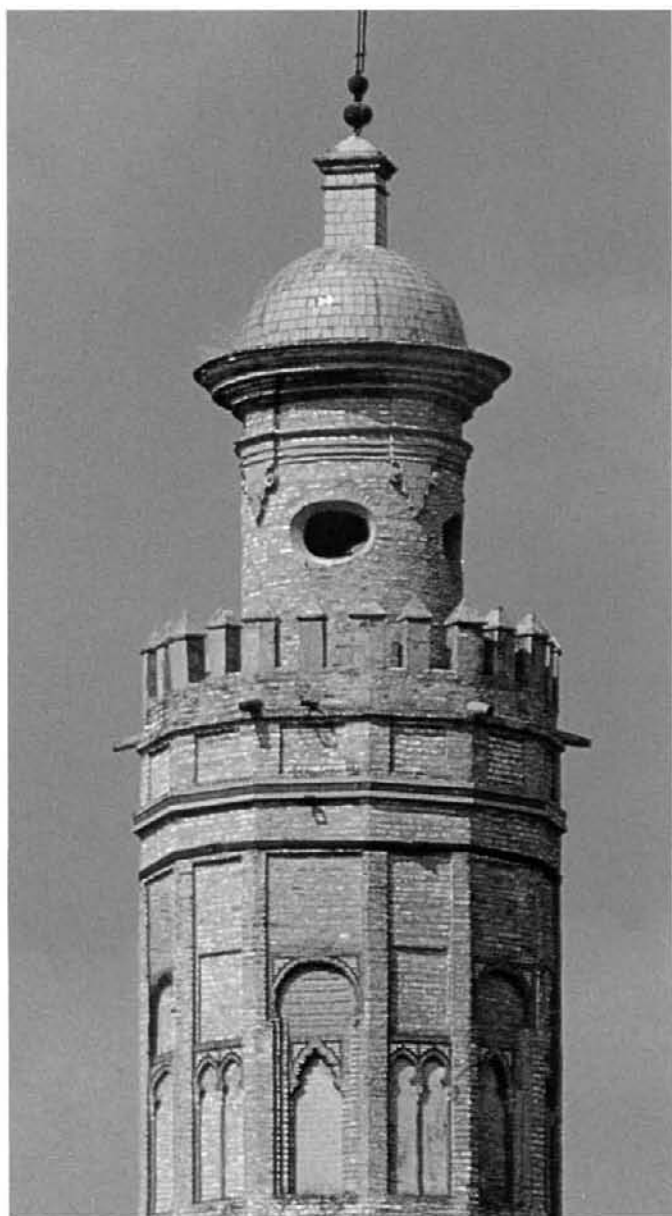
La nueva mezquita mayor o mezquita aljama de Sevilla fue iniciada por Abu Yaqub Yusuf en 1172 y 10 años después ya estaba terminada. En ella trabajó el alarife Ahmad ibn Baso, pero de la sala de oración de esta mezquita nada se conserva sino, en todo caso, una idea de su perímetro que luego forzaría la planta de la catedral que sobre ella se levantó en el siglo XV, como más adelante se verá. Sí queda, en cambio, el patio de los Naranjos, con sus arquerías de ladrillo, pero sobre todo subsiste el gran alminar mandado levantar por Yaqub Almansur y cuya construcción tuvo lugar entre 1184 y 1198. Sabemos que en él intervino el alarife Ali de Gómara, y Abu-l-Layt al-Siquilli, autor del remate o *yamur* compuesto por cuatro grandes esferas doradas ensartadas en una poderosa barra de hierro.

Este alminar, a cuya belleza no pudieron sustraerse los conquistadores de Sevilla capitaneados por Fernando III (1248), subsistió como torre cristiana aunque sin el *yamur* al ubicar en la mezquita con unas pequeñas reformas la catedral cristiana. Es decir, se conservó la fábrica almohade tal cual, con su rampa interior que permite acceder a lo alto en torno a un núcleo central que en distintas alturas alberga siete dependencias, mientras que el exterior de la caña deja ver finas labores de ladrillo formando redes de rombos (*sebka*) y un friso alto de arcos entrecruzados que señala el final de la parte almohade. En efecto, sobre ésta el arquitecto Hernán Ruiz *el Joven* añadió, entre 1558 y 1568, un airoso cuerpo de campanas rematado por la figura de la Fe, popularmente conocida como el Giraldillo, de donde deriva el nombre de la Giralda con el que es conocida una de las torres más famosas del mundo.



EMISIÓN Septiembre, 1936-37.
Junta de Defensa Nacional.
VALOR 25 c.
TIRADA 26.000





TORRE DEL ORO

SEVILLA

La segunda torre más famosa de Sevilla es también almohade pero de muy diferente carácter, pues la Torre del Oro formó parte de las defensas de la ciudad en la zona que mira al río Guadalquivir sobre su margen izquierda. Aquella muralla la había mandado rehacer con nuevas torres y defensas el mismo Abu Yaqub Yusuf que ordenó la construcción de la mezquita mayor de Sevilla, es decir, se trata de una obra coetánea, de hacia 1170 aproximadamente, en la que se encontraban muchas novedades defensivas como la barbacana o antemuralla, las puertas en recodo, las torres albarranas y las corachas, tal y como se ve fragmentariamente en lo que queda de las cercas almohades de Sevilla, Cáceres o Badajoz, duramente castigadas en los siglos XIX y XX.

La Torre del Oro que hoy aparece como exenta se encontraba al final de una coracha o muralla que partiendo de la cerca de la ciudad bajaba hasta la misma orilla del río, defendiendo tanto el puerto como el paso al Arenal.

La torre, que fue añadida en 1220-1221 a las anteriores defensas por el gobernador de Sevilla Abu-l-ula, es un prisma dodecagonal que encierra otro de sólo seis lados que, a su vez encierra la escalera que permite acceder a los tres pisos de su interior. Cada uno de ellos lleva bóvedas de arista de planta triangular que alternan con otras de planta cuadrada, adaptándose con perfecta geometría a los lados y ángulos que proporcionan los muros enfrentados de los dos prismas descritos. El muro exterior rematado por una arquería y una línea de almenas es de un grosor considerable y la obra toda, como arquitectura militar que es, responde a un lenguaje sobrio que, sin embargo, no puede sustraerse a unos gratos guiños ornamentales. Así, el machón central que cuando sale al exterior en lo alto deja de ser hexagonal para convertirse también en dodecagonal con sus pequillas almenas de remate, viste su esbelto cuerpecillo con arcos de herradura y lobulados, todo ello en ladrillo, sobre los que destacan leves toques de color al incorporar en las enjutas o albanegas cerámica vidriada blanca y verde, iniciándose aquí una solución decorativa llamada a tener larga descendencia en la arquitectura granadina y mudéjar.



EMISIÓN 1966.
Paisajes y monumentos.
VALOR 80 c.
TIRADA 7.500.000





SINAGOGA DE SANTA MARÍA LA BLANCA TOLEDO

Toledo contó con iglesias, mezquitas y sinagogas, como ciudad en la que convivieron tres culturas de distinto credo religioso hasta que su reconquista por Alfonso VI en 1085 cerró las mezquitas; posteriormente, la expulsión de los judíos bajo el reinado de los Reyes Católicos acabó con las sinagogas. Pero ya antes, en 1405 algunas viejas sinagogas se convirtieron en iglesias cristianas bajo nuevas advocaciones como la de Santa María la Blanca. Era ésta una sinagoga que data de finales del siglo XII, es decir, cuando los almohades gobernaban Al-Andalus desde su capital sevillana y se levantaron algunos de los edificios ya mencionados, pero desconocemos si esta sinagoga toledana es la llamada Nueva, o la que mandó erigir Abrahan ibn Alfachar, consejero de Alfonso VIII y reconstruida después del incendio de 1250, conocida en Toledo como la sinagoga Mayor, o bien la denominada al-Malikim, en cuyo caso se retrasaría su cronología hasta la segunda mitad del siglo XIII.

Por otra parte son pocos los testimonios de época almohade que restan en Toledo donde Santa María la Blanca siempre ha suscitado muchos problemas de interpretación y cronología, pues mientras para unos es una obra de clara estirpe almohade para otros pertenece al mundo mudéjar, del que se hablará más adelante. Lo cierto es que su propia ordenación en cinco naves más parece recordar la organización de una mezquita que la sala o nave única que habitualmente observa el modelo básico de las sinagogas hebreas, según se comprueba en la propia ciudad de Toledo al visitar la sinagoga del Tránsito (1366), ésta, sí, de clara ascendencia mudéjar.

La personalidad del edificio es verdaderamente singular, siempre han llamado la atención por su originalidad los arcos de herradura sobre pilares octogonales de ladrillo, con unos inéditos capiteles en yeso formados por piñas. Al mismo tiempo, sobre los arcos se aprecia una elegante decoración de cintas enlazadas y hojas de palma, característicamente almohades, junto con unos medallones sobre las enjutas de los arcos que revelan un tiempo posterior, así como el friso alto de la nave mayor con arcos ciegos polilobulados que invitan a pensar en su acento mudéjar.



EMISIÓN 1965.
Paisajes y monumentos.
VALOR 50 c.
TIRADA 6.000.000





PATIO DE LOS LEONES EN LA ALHAMBRA GRANADA

El capítulo final del arte hispanomusulmán en Al-Andalus fue el que propició la dinastía nazarí que, desde el siglo XIII, hizo de buena parte de la Alra Andalucía uno de los reinos más refinados de Occidente, con capital en Granada desde 1238. De esta ciudad el poeta Ibn Zamrak decía en la centuria siguiente que era «una desposada cuya corona es la Sabika y cuyas alhajas y vestiduras son las flores...», siendo su trono el Generalife. Se refería a la colina sobre la que se construiría primero el alcázar militar y luego la Alhambra que, efectivamente, corona la ciudad y su floreciente doble vega, la del Darro y del Genil, teniendo en alto por trono, más allá, al Generalife del que otro poeta, Zorrilla, escribió: «¿Qué sultán su alcázar tiene / de jardines enramado, / de una peña así colgado / en mitad del aire azul?».

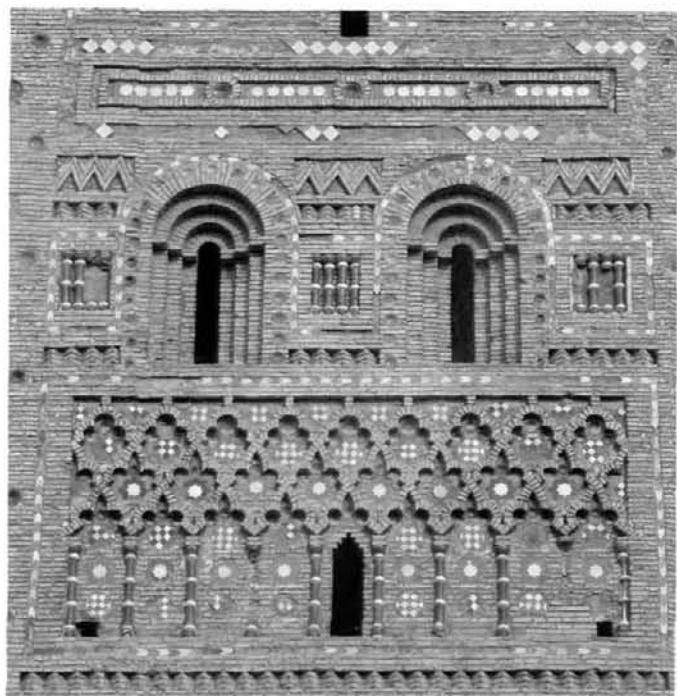
Probablemente no existe en la historia de la arquitectura otro edificio como el conjunto de la Alhambra que haya inducido a crear tantos versos, tantas fantasías literarias, tantas citas musicales, desde el siglo XIV en que se inician las obras más importantes de la zona palaciega, hasta nuestros días. Es tal su poder de evocación que anula la voluntad del mero análisis estilístico o formal, y llega a su punto culminante en el patio de los Leones, obra de la época de Muhammad V, en la segunda mitad del siglo XIV. Con anterioridad, en aquel mismo siglo Yusuf I ya había mandado construir las torres de Machuca y Comares, con sus correspondientes patios, las torres de la Cautiva y el Candil, las puertas de la Justicia, de las Armas y de los Siete Suelos, el oratorio del Par tal y el Baño Real. Inmediato a éste y al patio de Comares o de los Arrayanes, Muhammad V mandó construir el cuarto de los Leones cuyo nombre deriva de la monumental fuente de su patio central en torno al que se disponen la sala de los Mocárabes, la de los Abencerrajes, la sala de los Reyes y, sobre todo, la de Dos Hermanas con su prodigiosa bóveda de vistosos mocárabes y la inmediata pieza del mirador de Daraxa.

El patio de los Leones, con sus finas columnillas de mármol y los templetes que sobresalen de sus frentes menores, todo de un refinamiento que parece llegar al límite de lo imaginable, hace pensar en un uso privado, pues tiene algo de escala doméstica, que huye de lo monumental y público, como pudiera ser el cuarto de Comares, faltándole tan sólo los jardines que en otro momento cantó también el poeta Ibn Zamrak como dice la inscripción en el labio de la fuente de los Leones.



EMISIÓN 1964.
Paisajes y monumentos.
VALOR 1 p.
TIRADA 15.000.000





TORRE DE SAN MARTÍN

TERUEL

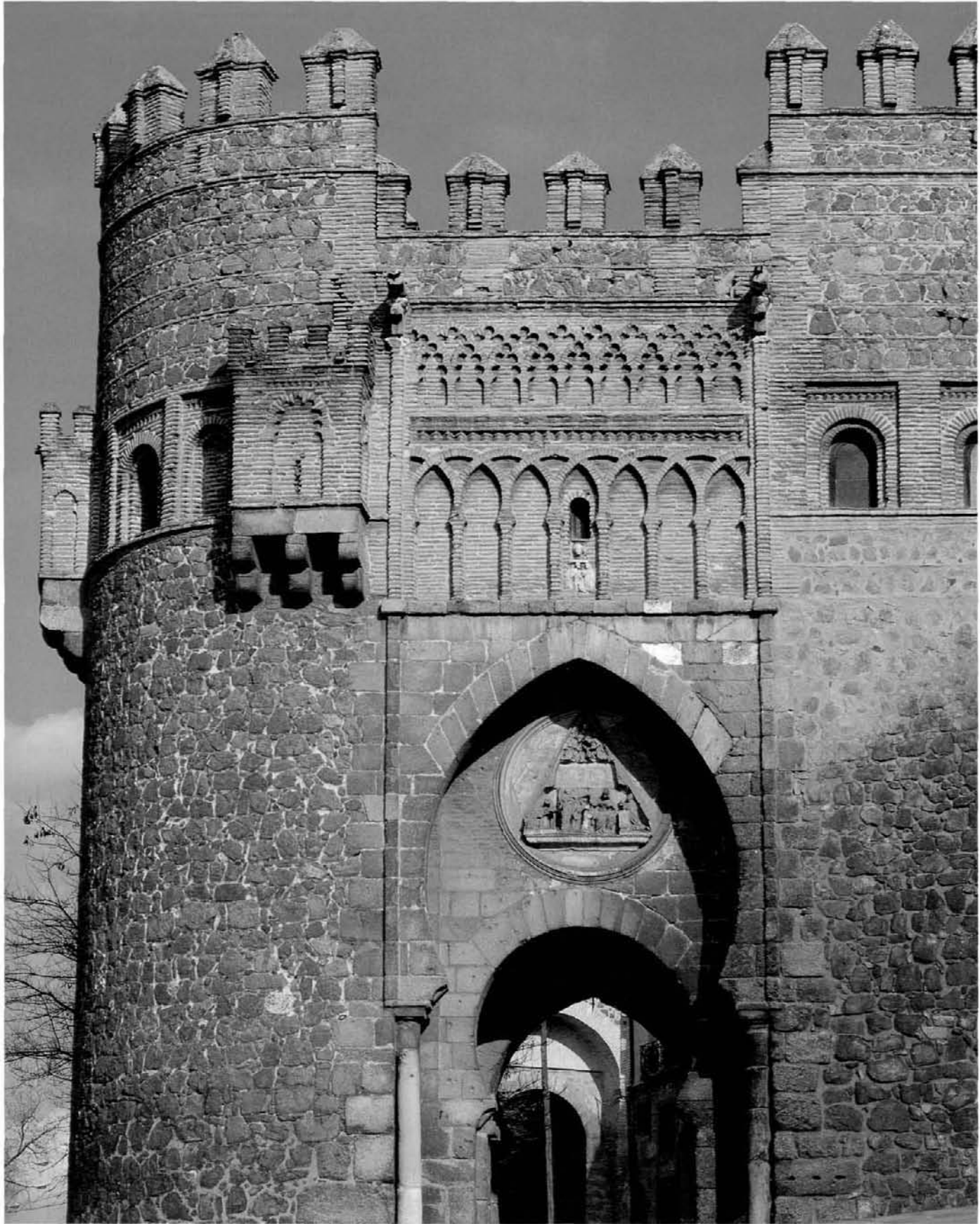
La mezcla y fusión difícilmente separable de formas y temas decorativos de origen cristiano e islámico dio lugar a lo largo de nuestra Edad Media a una fórmula tan híbrida como feraz que se conoce con el nombre de arte mudéjar. Sin embargo, no existe un arte mudéjar único sino que cada lugar, según su pasado y su situación geográfica, produjo un arte mudéjar con rasgos propios constantemente alimentado por lo hispano-musulmán, es decir, por Córdoba, Toledo, Sevilla y Granada, y por lo cristiano. Habitualmente se distingue con bastante nitidez el mudéjar de Castilla y León, el aragonés, el toledano y el andaluz, sin descartar la obra mudéjar y muy importante en otras zonas como Extremadura o Levante, lo cual no hace sino indicar que en aquellas tierras sobrevivió a la reconquista cristiana una importante población de origen morisco. Esta hábil mano de obra, conocedora de todos los oficios vinculados a materiales como el ladrillo, la cerámica, el yeso y la madera, desempeña un papel fundamental en la articulación del gran capítulo del arte mudéjar, sin descartar por ello la maestría de otros artífices de origen cristiano.

Aragón representa uno de los focos más fecundos del arte mudéjar con matices regionales que a su vez distingue al mudéjar de Teruel, declarado en fechas recientes Patrimonio de la Humanidad, del mudéjar que, por ejemplo, crece a orillas del río Jalón o en la ciudad de Zaragoza.

En la de Teruel aún se levantan, enhiestas, las torres de Santa María de Mediavilla, hoy catedral, San Pedro, San Marrín y El Salvador, todas ellas sobre un cuerpo abovedado que permite el paso bajo ella de una calle. La de San Martín se levanta a los pies de la iglesia y fue construida a principios del siglo XIV, contaba con varios pisos en su interior así como con una importante serie de estancias abovedadas. Pero, probablemente, lo más notable es la rica decoración que cubre las cuatro caras de la torre, toda ella en ladrillo, formando rombos, arquerías, lazos y paños decorativos entre los que destacan los toques de color que dan las piezas de cerámica vidriada.



EMISIÓN 5 de noviembre de 1982.
Paisajes y monumentos.
VALOR 14 p.
TIRADA 6.000.000





PUERTA DEL SOL TOLEDO

La puerta del Sol en Toledo es una buena prueba de la heterogeneidad del alma mudéjar que en un mismo siglo puede mostrar obras tan dispares como la citada puerta y la comentada torre de San Martín en Teruel. Pocos años median en la misma centuria entre una obra y otra y, sin embargo, teniendo en cuenta que son dos obras de muy distinta función y carácter, la que podría considerarse como piel común en la que muchas veces descansa la noción de estilo, resulta en ambas verdaderamente distinta.

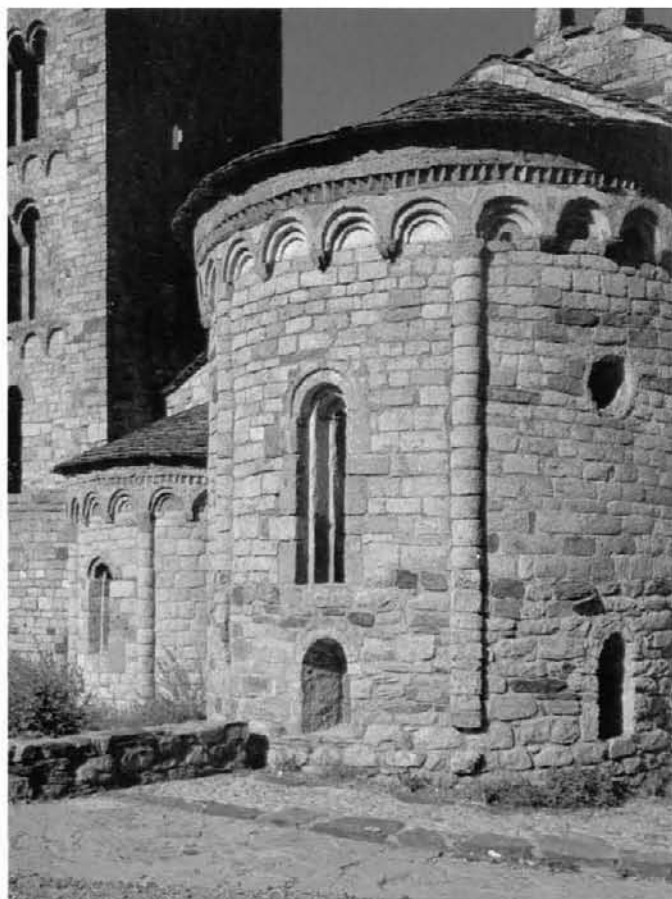
La puerta del Sol está incorporada a las defensas de la ciudad alta de Toledo cuya muralla perimetral data, al menos, de la época visigoda, y se observan allí reconstrucciones, reparos y adiciones posteriores tanto islámicas como cristianas. Sus conocidas puertas como las de Valmardún, de Bisagra Vieja y Nueva, Cambrón, de Doce Cantos, o de Alcántara, entre otras, tienen cada una su propia edad y fisonomía, entre las que sobresale probablemente por su elegancia la llamada del Sol. En realidad se trata de una torre albarrana o exenta en su base aunque unida a la muralla por la parte alta a modo de puente que la vincula a una de las torres de base cuadrada de la muralla. Lo que realmente pertenece al siglo XIV, cuando don Pedro Tenorio era arzobispo de Toledo (1375-1399), es la adecuación de su *fachada* concebida como la portada de un gran palacio mudéjar, al decir de Fernando Chueca, sobre la obra militar propiamente dicha muy anterior en el tiempo.

Así resultó una curiosa entrada que de hecho todavía no permite acceder a la ciudad pero que sí cerraba el paso al camino que, paralelo a la muralla, llegaba hasta la puerta inmediata, esta vez ya de verdadera entrada al interior de Toledo. Arcos en piedra de herradura de tradición cordobesa y de herradura apuntada, y sendos frisos de arquillos ciegos de herradura y polilobulados entrecruzados, ennoblecen el paño central entre las dos torres de rudo y pétreo aparejo. En la de planta semicircular se ve el vuelo sobre matacanes de unos pequeños cuerpos de ladrillo, con finas saeteras, que hablan de su inequívoca función militar como posición avanzada del sistema defensivo de la ciudad.



EMISIÓN 1938.
Monumentos.
Tipos de 1932-34.
VALOR 10 p.
TIRADA No consta.





IGLESIA DE SAN CLEMENTE TAHÚLL (LÉRIDA)

La arquitectura románica conoció en la Península a lo largo de los siglos XI y XII áreas de muy distinta influencia por razones históricas y de proximidad geográfica, de tal modo que mientras el románico catalán se vincula a lo que sucede en la cara norte de los Pirineos orientales y en el norte de Italia, el románico castellano se nutre de cuanto llega por el camino de Santiago con marcado acento cluniacense. Además de esta primera diferenciación hay otras no menos importantes que matizan aquel despertar de la arquitectura que tiene lugar inmediatamente después del año 1.000 y que, como contaba el monje Raúl Glaber, cubrió la tierra con un manto de iglesias.

Estas iglesias eran catedralicias, monásticas, parroquias de pujantes ciudades, pero también pequeñas iglesias de modestos lugares de poca población, fuera de las grandes rutas de peregrinación, y que formaban en escondidos valles un sistema de pequeñas aldeas visualmente conectadas desde la altura de sus torres, donde las campanas transmitían la oportuna información de unos lugares a otros.

Esto es lo que sucede en el valle pirenaico de Bohí, en la provincia de Lérida, recientemente declarado también Patrimonio de la Humanidad, donde, pequeños pueblecitos cuya arquitectura rural se mantiene al margen de la historia estilística de la arquitectura y resuelve con gran sensatez las necesidades constructivas y de habitabilidad de sus edificios. Con los mismos procedimientos y materiales levantaron sus iglesias, es decir, con elemental aparejo de sillarejo y cubierta de pizarra si bien respetando el universal modelo basilical de tres naves y tres ábsides. Tal es el caso de la iglesia de San Clemente de Tahúll, del siglo XII y hermana de la de Santa María en el mismo lugar, donde la altura esbelta de la torre nos habla de la mencionada función, de tal modo que casi parece un *campanile* a la italiana, pues su construcción es independiente de la del templo. Por otra parte una serie de arcos ciegos de los que se llaman lombardos, por ser de esta procedencia muchos de los maestros que trabajaron en este período en Cataluña, recorren las distintas alturas de la torre así como la coronación de los ábsides.



EMISIÓN 30 de noviembre de 2001.
Patrimonio Mundial
de la Humanidad.

VALOR 0,24 €
TIRADA 1.200.000





PANTOCRÁTOR DE SAN CLEMENTE DE TAHÜLL MNAC, BARCELONA

La iglesia de San Clemente de Tahüll responde en su interior al mismo carácter elemental de su atractiva imagen exterior que, precisamente, cautiva por su sinceridad. Unas rudas columnas y arcos de medio punto separan las tres naves, descansando sobre aquéllos la rústica armadura de madera que cubre la iglesia, y se reserva la obra de buena fábrica para los ábsides que se cierran con una bóveda de cuarto de esfera. En la correspondiente a la nave central se pintó una de las obras más bellas que nos ha dejado el arte medieval que se puede calificar de verdadera obra maestra.

Se trata de una pintura ejecutada al fresco en la que se representa la figura del Pantocrátor o Dios en Majestad entronizado en una mandorla o almendra mística y acompañado por el Tetramorfos o símbolos de los cuatro Evangelistas. En otras palabras, la visión que san Juan recoge en su *Apocalipsis* y que tanta difusión alcanzó en el arte bizantino de donde llegó a Occidente, convirtiéndose en una escena repetidamente pintada en bóvedas y frontales, y tantas veces esculpidas en los tímpanos de las iglesias románicas.

En las pinturas murales de San Clemente de Tahüll, cuyos originales se trasladaron entre 1919 y 1923 a Barcelona donde hoy se pueden ver en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, junto a otras pinturas procedentes de las iglesias románicas de San Quirce de Pedret, de la colegiata de Àger, de Santa María de Aneu, San Juan de Bohí, etc., debieron de intervenir unos maestros procedentes también de Italia que trabajaron en este lugar en el primer tercio del siglo XII, autores de una obra de gran corrección formal y técnica en la que destaca tanto la fuerza del dibujo como la intensa belleza del color.

El modelo del pantocrátor responde al canon rigidamente frontal fijado por la tradición bizantina, en actitud de bendecir con la mano derecha mientras que, con la izquierda, sostiene el libro de la salvación sobre el que se lee: *Ego sum lux mundi* (Yo soy la luz del mundo). A la altura de los hombros y sobre el intenso azul del firmamento se dibujan la primera y última letra del alfabeto griego, alfa y omega, indicando que Él es el principio y fin de todas las cosas.

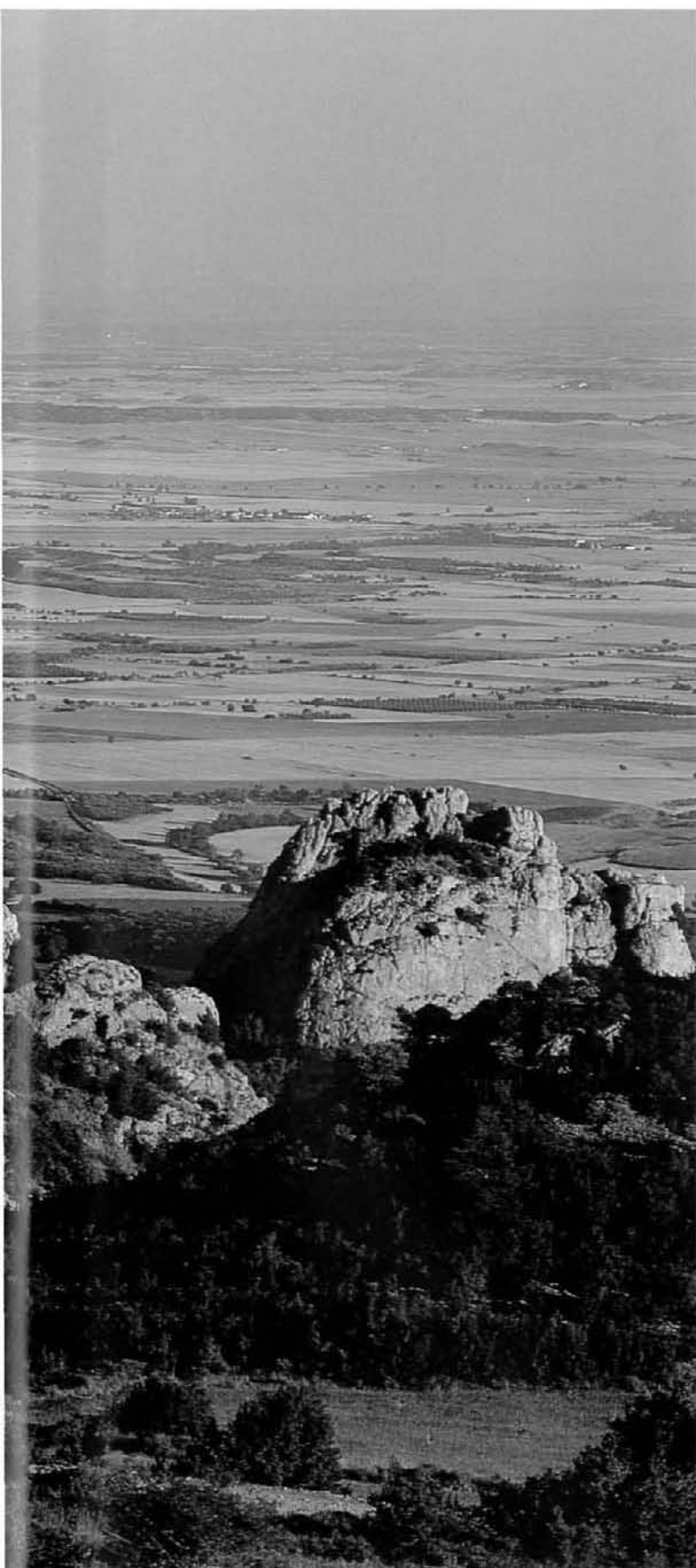


EMISIÓN 24 de julio de 1961.
VII Exposición
del Consejo de Europa
«El Arte Románico».

VALOR 3 p.

TIRADA 3.500.000





CASTILLO

LOARRE (HUESCA)

El arte románico aragonés tiene su origen a los pies de los Pirineos en el valle del río Aragón que dio nombre al entonces naciente reino, cuyo primer monarca, Ramiro I, había heredado este condado de su padre Sancho III el Mayor de Navarra. Su primera capital fue Jaca (1054) y su catedral románica que por entonces se construía da fe de este acontecimiento. Jaca dejaría una larga huella en el románico que se extiende por el camino de Santiago, para descender luego hacia el sur de Castilla, recuérdese la réplica de su catedral en la parroquia de San Millán en Segovia, pero lógicamente son las obras más próximas a la capital jaquesa las que presentan más elementos comunes.

Tal es lo que sucede en el castillo de Loarre, tomado a los musulmanes por el rey de Aragón don Sancho Ramírez en 1070, siendo fundamental para las posteriores campañas que terminaron con la conquista de Huesca, efectuada por su hijo Pedro I en 1094. Son años de importantes acontecimientos bélicos, sí, pero también del despertar de la arquitectura románica en esta zona. Lo singular del castillo de Loarre reside en que el rey Sancho Ramírez entregó aquella plaza a los monjes de la Orden de San Agustín, datando de entonces la construcción de la iglesia que crece junto a la fortaleza. La pintoresca imagen de aquella arquitectura militar que convive con una iglesia monástica en lo alto de una roca, elevada por encima de los 1.000 metros de altura, no deja de ser sorprendente pues además cuenta con una cerca que con cubos semicirculares se adapta al terreno y protege el albacar.

La iglesia es de una sola nave de gran amplitud, con una luz de casi 10 metros, cubierta con bóveda de cañón, y lleva en el tramo anterior a la cabecera una bóveda semiesférica sobre trompas que alcanza los 20 metros de altura y que recuerda soluciones vistas en la catedral de Jaca, al igual que sucede con los capiteles y molduras, entre las que se encuentran los inconfundibles billetes o taqueado *jaqués*.

Sobre la puerta principal de entrada que permite el acceso tanto a la iglesia como a la fortaleza, una portada de clara concepción románica con sus columnillas acodilladas muestra los restos mutilados de un Pantocrátor y del Tetramorfos, acompañados de una inscripción conminatoria que traducida del latín dice: «Conserva invictas estas mansiones».



EMISIÓN 11 de agosto de 1967.
Castillos de España.
VALOR 6 p.
TIRADA 8.000.000





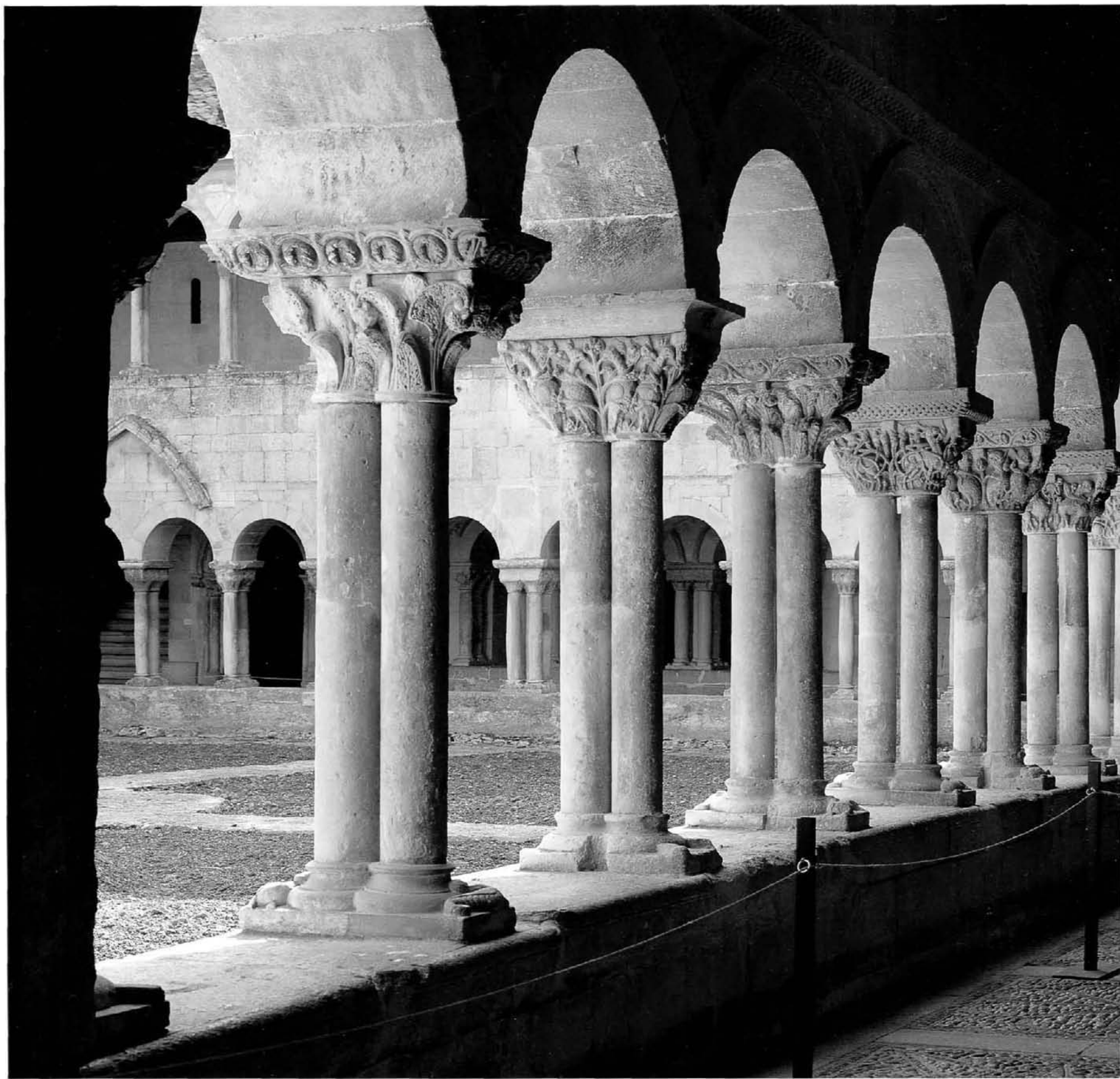
SAN ISIDORO LEÓN

La ciudad de León sobre el camino de Santiago, con su antigua y desaparecida catedral románica y la actual Real Colegiata de San Isidoro, es una referencia capital para el desarrollo del románico castellano-leonés. Pocos edificios como el de San Isidoro resumen en tan poco espacio el discurrir del arte románico entre los siglos XI y XII que aquí se encarna no sólo en la arquitectura, sino también en la escultura y la pintura, sin dejar de lado el alcance inicial de la obra como panteón real de los primeros monarcas de Castilla y León. En efecto, se debe a don Fernando I de Castilla, hijo de Sancho III el Mayor de Navarra, y a su esposa doña Sancha que había heredado el reino de León a la muerte de su hermano Vermudo III, la decisión de construir un panteón y una iglesia sobre los solares en los que en otro tiempo se levantó el monasterio de San Pelayo y la iglesia de San Juan, arrasados por Almanzor cuando éste tomó la ciudad en el año 987. Al repoblar de nuevo la ciudad, el monarca Alfonso V se reconstruyeron ambos edificios con muy exiguos medios por lo que hacia 1037, don Fernando y doña Sancha decidieron a propuesta de esta última construir en León «una iglesia para sepultura de los reyes, donde también sus propios cuerpos fuesen conveniente y dignamente sepultados», a pesar de que el monarca se sentía atraído por los monasterios burgaleses de Oña y San Pedro de Arlanza, como cuenta el Silense. Don Fernando accedió y «ordenó juntar canteiros que, sin tregua, se dedicaran a tan importante labor», añade el citado cronista.

El resultado fue el Panteón Real (1063) de tres naves separadas por columnas de corto pero vigoroso fuste y grandes capiteles de tradición corintia además de otros figurativos con pasajes bíblicos. Sus bóvedas de aristas llevan unas excelentes pinturas, donde aparece de nuevo el Pantocrátor y el Tetramorfos pero también la vida de Jesús o el calendario agrícola, es decir, temas no vistos anteriormente, tratados con una seguridad y un realismo nuevos que dan, paradójicamente, vida y color al panteón donde descansan decenas de reyes, reinas e infantes además de los cuerpos de sus fundadores. Éstos se encargaron también de traer desde Sevilla los restos de san Isidoro dando nombre a la iglesia que sobre el panteón comenzaron a construir sus hijas doña Urraca y doña Elvira, cuyas obras culminaría el arquitecto Pedro Deustamben, con la consagración del templo en 1149.



EMISIÓN 1964.
Paisajes y monumentos.
VALOR 70 c.
TIRADA 15.000.000





MONASTERIO BENEDICTINO DE SILOS (BURGOS)

Dentro del románico castellano siempre tendrá un lugar de excepción el monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos, cuyo cenobio toma el nombre del santo que fue su abad desde 1040 hasta su muerte en 1073. El monasterio del que se hizo cargo a propuesta del mencionado Fernando I, hijo de Sancho el Mayor de Navarra, estaba en muy malas condiciones como recuerda Gonzalo de Berceo: «Habíe un monasterio, que fue rico logar / Mas era tan caído, que se quería ermar». Pero con una actividad asombrosa Santo Domingo organizó y saneó la administración del monasterio de tal modo que permitió ejecutar luego la gran obra románica que hoy conocemos, comenzando por la iglesia que consagró en 1088 el abad Fortunio, su sucesor (1073-1100). De esta iglesia, sustituida por la que Ventura Rodríguez trazó en el siglo XVIII, apenas si quedan elementos dispersos pero sabemos que tenía tres naves y una de crucero de la que sólo resta su brazo sur que se abre al claustro románico por la llamada puerta de las Vírgenes.

El claustro del siglo XII, afortunadamente conservado en óptimas condiciones, es una de las páginas más exquisitas de la arquitectura y escultura medievales, según he escrito en otro lugar, pues no hay otro análogo en el panorama románico que aúne la refinada belleza de sus arquerías y la colección absolutamente excepcional de sus capiteles y relieves del interior. Allí se compendia lo mejor de la escultura románica de los siglos XI y XII destacando los ocho grandes relieves con los temas de la Ascensión, Pentecostés, Entierro de Cristo, Descendimiento, Discípulos de Emaús, Duda de santo Tomás, Anunciación y Árbol de Jesé, en los que se acusan distintas manos y fechas, pues si la Duda de santo Tomás puede pertenecer todavía al siglo XI, otros, como la Anunciación, deben de ser de la segunda mitad del siglo XII.

En los capiteles del claustro bajo, absolutamente admirables, se advierten también distintas manos y modelos, pues se incorpora en ellos una amplia representación vegetal, animal y de inspiración fantástica, en ocasiones tomadas de los bestiarios, donde se mezcla lo natural con lo monstruoso, y el mito clásico con el deseo moralizante medieval, ajustándose los más diversos temas de un modo natural a la difícil geometría de los capiteles.



EMISIÓN 26 de octubre de 1973.
Monasterio de
Santo Domingo de Silos.
VALOR 8 p.
TIRADA 10.000.000





MONASTERIO CISTERCIENSE DE POBLET (TARRAGONA)

La orden benedictina que tanto predicamento tuvo en los siglos XI y XII desde la casa madre de Cluny (Francia), hasta el punto que en lo arquitectónico caracterizó buena parte de las construcciones románicas que se adjetivan como cluniacense, conoció en el mismo siglo XI los primeros intentos de reforma de la orden buscando el perdido espíritu original de la regla de san Benito. Tal movimiento de reforma cristalizó en una nueva orden que se conoce como cisterciense cuyo nombre deriva del topónimo en latín Cistercium, esto es, Cîteaux, un lugar al sur de Dijon en el que se levantaría la gran abadía donde se redactaron los *Estatutos* de la orden y, sobre todo, la *Charta Charitatis* (1119) que aprobada por el papa Calixto II, señala el comienzo de la vida de la orden. Para entonces ya había entrado en ella san Bernardo (1112), quien dio un impulso definitivo a este movimiento reformador dando ejemplo de vida austera seguida muy pronto por otros muchos, de tal modo que fue necesario fundar otras cuatro abadías dependientes de Cîteaux (La Ferté, Pontigny, Clairvaux o Claraval y Morimond) de la que, a su vez dependerían otras tantas, multiplicándose en muy pocos años las fundaciones hasta el punto de que a la muerte de san Bernardo en 1153 se contabilizaban 343 establecimientos.

Un año antes, en el Capítulo General, se aprobó una resolución que prohibía nuevas fundaciones en un intento de controlar este rápido crecimiento, pero para entonces ya se habían establecido un grupo de monjes franceses en Poblet (1151), llamados por Ramón Berenguer IV, donde fundaron una de las abadías cistercienses más notables de Europa que, además, llegó a ser panteón real pues en su iglesia recibieron sepultura varios monarcas de la corona de Aragón. Ello tuvo como contrapartida donaciones y privilegios muy especiales que permitieron levantar un magnífico conjunto, formado por la iglesia, el gran claustro, la sala capitular, el refectorio, la cocina, el dormitorio, la enfermería, etc., constituye hoy uno de los ejemplos más completos de arquitectura cisterciense de los siglos XII y XIII con el interés añadido de que el rey Martín el Humano levantaría allí un palacio real a finales del siglo XIV y que hoy, en el siglo XXI, siguen siendo monjes cistercienses quienes lo habitan.



EMISIÓN 25 de febrero de 1963.
Real Monasterio de
Santa María de Poblet.
VALOR 5 p.
TIRADA 4.000.000





PÓRTICO DE LA GLORIA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

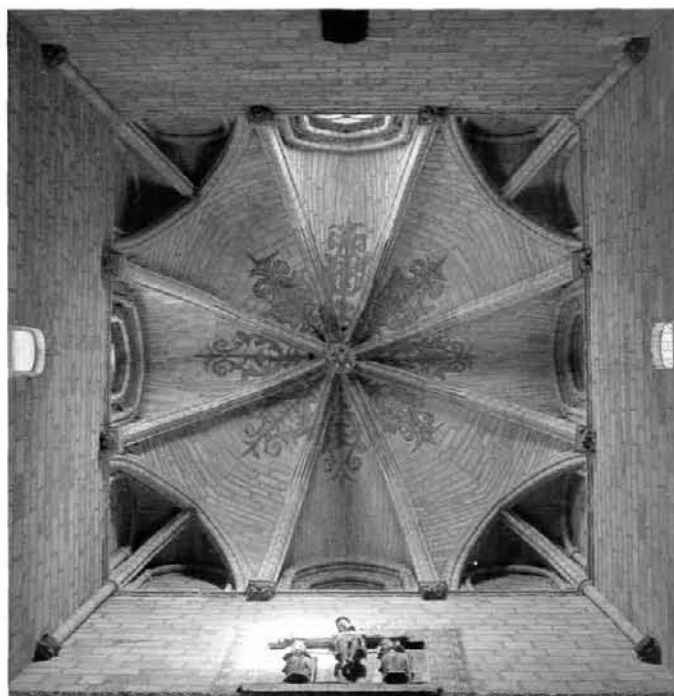
La arquitectura románica española no sería la misma de no haber existido Santiago de Compostela pues su catedral románica, iniciada en 1075 y consagrada definitivamente en 1211, además de rayar la perfección en su concepción general, hizo de faro que no sólo orientó a los peregrinos hasta aquel *finis terrae* sino que iluminó también a buena parte de la arquitectura y escultura del siglo XII. La catedral compostelana, bajo su armadura barroca, esconde un cuerpo vigoroso de templo románico que responde al tipo de iglesias que se han llamado de peregrinación, con planta de cruz latina, tres naves, girola y otras tres naves de crucero. Sobre éste y la girola se abrieron unos absidiolos para multiplicar los altares de celebración. De sus artífices conocemos algunos nombres como los que recoge el Códice Calixtino, donde se habla de Bernardo *el Viejo*, al que considera «maestro admirable», y de Roberto, pero el más conocido es, sin duda, el del Maestro Mateo que no sólo fue con su taller el artífice del pórtico de la Gloria, fechado en 1188, sino que tuvo importantes responsabilidades como arquitecto al hacer los últimos tramos de la iglesia hacia los pies.

Precisamente en el nártex que él mismo construyó esculpiría las figuras y relieves que componen el pórtico de la Gloria, verdadera entrada triunfal al templo donde el desaparecido coro románico (1945) de la nave central del propio maestro Mateo, haría aún más rica y completa la iconografía de la catedral. Los apóstoles y profetas que aparecen, acompañando al apóstol Santiago en el parteluz sobre el Árbol de Jesé, son figuras con rasgos diferenciales y expresión propia, unas veces grave, como la de san Pedro, otras feliz y sonriente, como el profeta Daniel. En el tímpano, Cristo muestra sus llagas y aparece rodeado por los cuatro Evangelistas con sus correspondientes símbolos, completando la escena los ángeles portadores de los instrumentos de su martirio. Los Veinticuatro Ancianos del Apocalipsis sobre la arquivolta mayor llevan instrumentos musicales para acompañar sus alabanzas al Señor. Otros relieves relativos al juicio final enriquecen también las entradas laterales a la iglesia.



EMISIÓN 15 de julio de 1937.
Año Jubilar Compostelano.
VALOR 1 p.
TIRADA 500.000





IGLESIA DE SAN VICENTE ÁVILA

El arte románico conoció un desplazamiento geográfico hacia el sur de la Península acompañando al proceso de la reconquista. Ciudades como Segovia y Ávila son ejemplos muy claros al norte del sistema Central que, como una barrera natural, frena la expansión de la arquitectura románica sin que ello impida encontrar todavía algunos ejemplos en la zona de Madrid y Guadalajara, pero ya nunca las grandes obras que se vieron en la meseta norte. Nada hay en la del sur comparable al conjunto románico de Ávila, por ejemplo, ciudad en la que historia y arquitectura se identifican de un modo sorprendente ya que su propio recinto amurallado, obra románica, se vincula al hecho de hacer de esta ciudad el apoyo firme de la campaña contra Toledo por Alfonso VI.

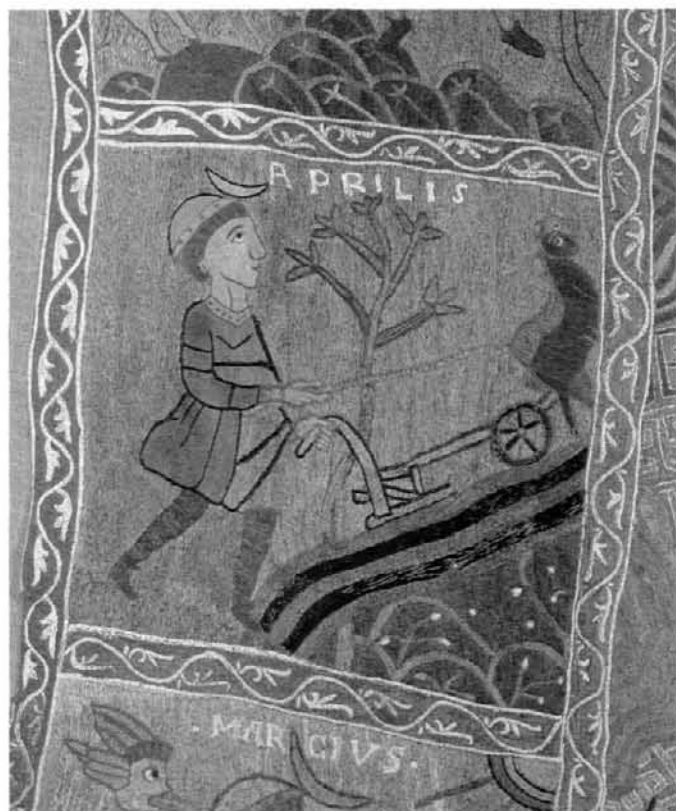
A la reconquista de la ciudad por Raimundo de Borgoña, yerno del monarca, siguió una importante actividad edilicia que va desde su catedral cuya cabecera, el llamado *cimorro*, contribuye a hacer más fuerte la muralla constituyéndose en cubo mayor, hasta la serie de parroquias que dentro y fuera de la ciudad agruparon a su correspondiente feligresía. Entre las parroquias extramuros y a no dudarlo la más importante de la ciudad, se encuentra la de San Vicente, iglesia singular donde las haya por su carácter, programa, dimensiones y soluciones constructivas, así como por la soberbia escultura que viste su portada occidental o el cenotafio de su interior, sobre el enterramiento de los santos Vicente, Sabina y Cristeta.

Toda la obra se hizo en el siglo XII de acuerdo con un proyecto de clara filiación románica que el historiador Camps Cazorla supo resumir bien al decir que tenía una planta isidoriana, por ser semejante a la iglesia nueva de San Isidoro de León, y un alzado compostelano, es decir, con una galería sobre las naves laterales como la catedral de Santiago. Sobre este esquema, un maestro de origen francés llamado Fruchel levantó unas bóvedas nervadas en lugar de la bóveda de cañón prevista, siendo uno de los primeros edificios peninsulares en recibirlas. La escultura de la portada occidental, que se ha querido ver vinculada al maestro Mateo, tiene a nuestro juicio una personalidad distinta a la de aquél y probablemente algo posterior, donde sus figuras profetizan la inminente llegada de la estética gótica. La obra se terminó ya en época gótica, cuando se le añadió el pórtico lateral y el cimborrio con la bóveda de paraguas.



EMISIÓN 1968.
Paisajes y monumentos.
VALOR 1,50 p.
TIRADA 15.000.000





TAPIZ DE LA CREACIÓN CATEDRAL DE GERONA

Con el nombre de Tapiz de la Creación se conoce el excepcional bordado de lana y lino que guarda el tesoro de la catedral de Gerona, uno de los contados tejidos que se conservan en Europa de época románica. Probablemente se elaboró en torno al 1100 en la propia ciudad de Gerona, pero conocemos muy pocos datos a este respecto pues mientras que la arquitectura, escultura y pintura cuentan con ejemplos análogos que permiten establecer criterios cronológicos y estilísticos, en todo lo que se refiere al tejido y otras artes suntuarias, apenas si tenemos información. De cualquier modo una obra de esta entidad presupone la existencia de talleres y maestros bordadores de gran categoría.

Llama la atención igualmente el tamaño de lo conservado que, aunque incompleto, da unas medidas de 4,55 metros de ancho por 3,45 de alto, resultando muy difícil adivinar su destino y uso en la catedral. El interés se acrecienta cuando analizamos el programa iconográfico que se ha desarrollado, donde todo gira en torno a la figura imberbe de un Pantocrátor de clara filiación bizantina, con nimbo crucífero, sentado en un trono, en actitud de bendecir y sosteniendo el libro de la salvación con la otra mano. Una cenefa sobre el círculo que encierra la figura nos remite al texto del Génesis según el cual dijo Dios: «Hágase la luz y la luz fue hecha». Otro círculo mayor envuelve el primero dejando espacio para una serie de escenas dispuestas radialmente, relacionadas con la creación del mundo y presididas por el Espíritu Santo, esto es, la separación de las aguas, la creación de los animales voladores, *volatilia celi*, dice la leyenda que acompaña este detalle al igual que otras señalan a los animales del mar o de la tierra, donde surge la figura de Adán y la creación de Eva, es decir, pasajes procedentes de los primeros versículos del Génesis que dan justo nombre a esta pieza. Hay además una clara representación de los cuatro puntos cardinales con sus respectivos vientos, una evidente cita de las cuatro estaciones del año y de los meses y sus respectivas faenas agrícolas, y, finalmente, aunque incompleta cabe adivinar la historia de la invención de la santa cruz, teniendo por protagonistas a Judas y a santa Elena.



EMISIÓN 25 de octubre de 1980.
Tapiz de la Creación.
VALOR 50 p.
TIRADA 6.000.000





CATEDRAL DE BURGOS

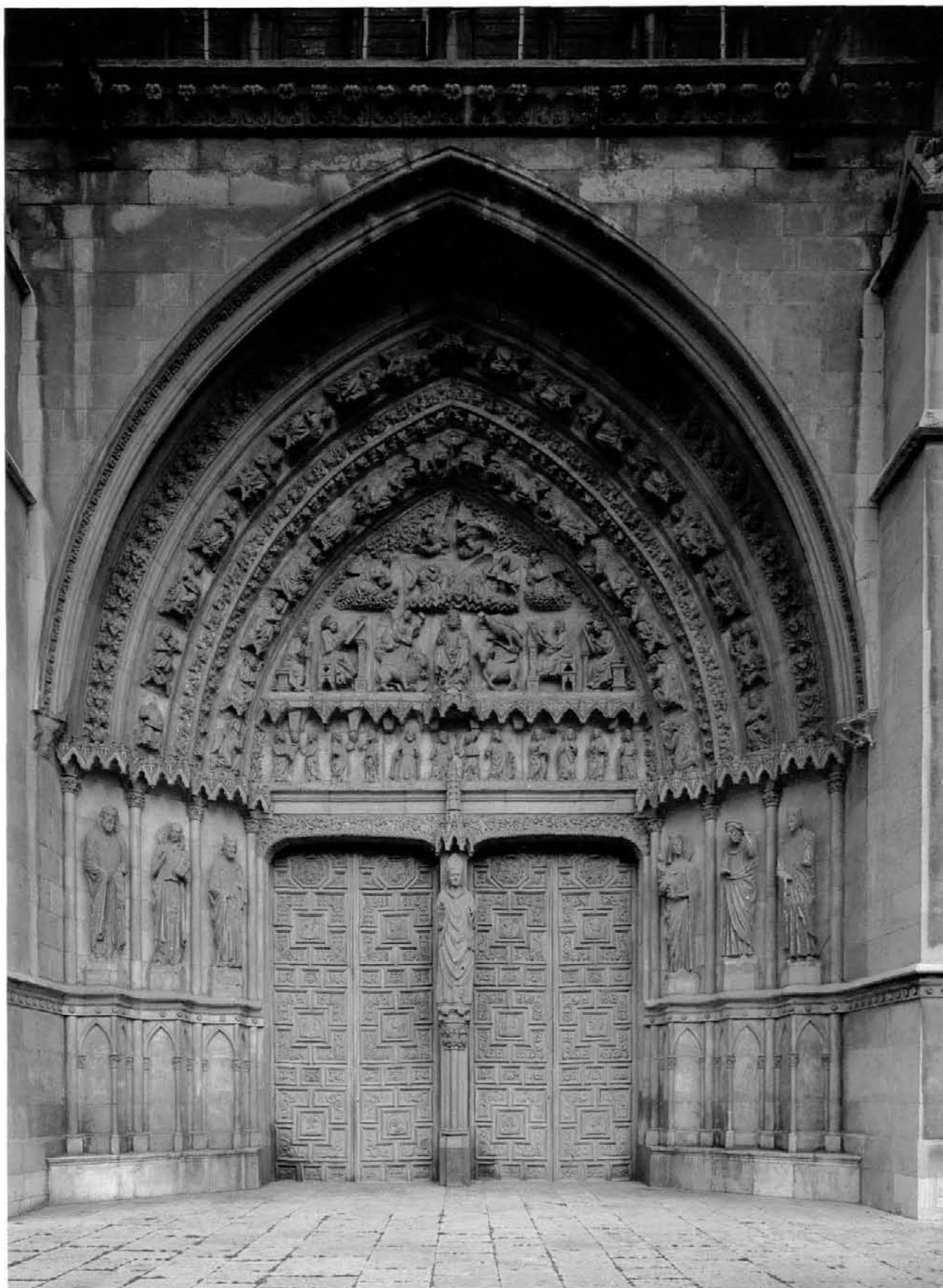
La arquitectura gótica castellana conoció en el siglo XIII una etapa crucial en la que, entre otros muchos edificios, se levantaron las catedrales de Burgos, Toledo y León, por este orden. Son obras que con unos pocos años de diferencia se erigieron en el mismo siglo en que Francia estaba construyendo las de Chartres, Reims y Amiens, por citar las más conocidas y aquellas con las que tienen vinculación las nuestras en sus soluciones constructivas y decorativas. La actual catedral gótica de Burgos sustituye a la anterior románica en la que tuvo lugar la boda del rey Fernando III el Santo con Beatriz de Suabia en 1219, cuya ceremonia ofició el obispo don Mauricio; es muy interesante comprobar que fueron el mismo rey y el mismo prelado los que pusieron la primera piedra de la nueva catedral gótica solamente tres años después.

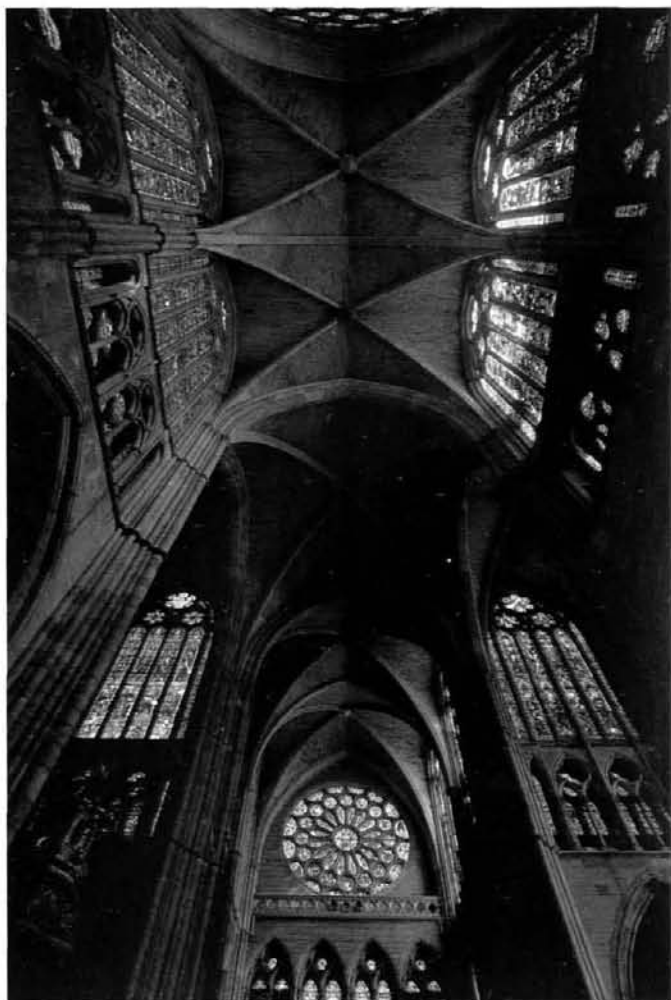
Las obras se dilatarían hasta el siglo XIV si se incluye el claustro pero el templo se terminó en el XIII de tal manera que en 1260 se pudo consagrar y 20 años más tarde se daba por terminada la fachada principal. No obstante, la catedral burgalesa conocería adiciones posteriores: las más importantes fueron las llevadas a cabo en el siglo XV con la intervención del maestro alemán Hans de Colonia y de su hijo Juan a quienes debemos algunas de las imágenes del arte español más conocidas y admiradas por propios y extraños a través del tiempo. Nos referimos a las célebres agujas caladas sobre las torres de la fachada principal (1442), al nuevo cimborrio sobre el crucero —luego rehecho en 1567 por Juan de Vallejo— y a la capilla del Condestable en la cabecera, una de las joyas del final de la Edad Media en Europa tanto por su arquitectura, de planta poligonal y calada bóveda estrellada, como por las obras que encierra.

La catedral cuenta con tres naves y una de crucero cubiertas con bóvedas cuatrimpartitas y un nervio longitudinal que recorre la nave mayor, girola con capillas y un claustro en el costado sur. La cabecera es profunda para alojar el coro, como en los modelos franceses si bien en el siglo XVI se trasladó a la nave central según el modo español. De sus portadas destaca la más antigua del Sarmiento, en el brazo sur del crucero, con un tímpano presidido por el Pantocrátor, un apostolado y la figura del obispo don Mauricio en el parteluz que evidencian el influjo de los talleres de Amiens.



EMISIÓN Septiembre, 1936-37.
Junta de Defensa Nacional.
VALOR 5 c.
TIRADA 26.000





CATEDRAL DE LEÓN

Por el mismo camino de Santiago que en los siglos XI y XII llegaron a la Castilla las primicias de la llamada arquitectura románica, arribaron luego las novedades del arte gótico. Así, en León y después de la experiencia burgalesa, se levantó la catedral más francesa entre las españolas, en la segunda mitad del siglo XIII. También aquí existía con anterioridad una catedral románica que se derribó cuando en 1255 se inició la gótica que hoy conocemos, siendo entonces rey de Castilla Alfonso X el Sabio, hijo de Fernando III, y obispo de León don Martín Fernández que era a la vez notario real.

Desconocemos a los autores de la traza, sin duda franceses, pero se barajan los nombres del maestro Enrique y de Juan Pérez, su sucesor, que trabajaron también en la catedral de Burgos. El templo es de tres naves, girola y un crucero de tres naves también, lo cual resulta excepcional en el panorama español que, como en Burgos, las catedrales suelen tener una nave única de crucero. Es éste un rasgo más de la deuda de León hacia los prototipos franceses, pues su planta sigue muy de cerca la de la catedral de Reims salvo en sus dimensiones y en la presencia de dos torres de flanqueo con base propia a los costados de las naves colaterales: las llamadas torres de las Campanas y del Reloj o Nueva. Los alzados interiores recuerdan igualmente a los modelos franceses con la triple altura de arcos, es decir, los de separación de las naves, el triforio y el claristorio que se cerraría con una serie extraordinaria de vidrieras aunque hoy son en su mayor parte obra del siglo XIX cuando la catedral conoció una importante restauración.

No obstante, la catedral de León, que adelgazó sus muros al máximo, que concibió su estructura como la de un fanal abriendo huecos y luces en aquellos frágiles planos, que hizo esbeltos sus pilares y apoyos hasta extremos impensables en aquel gótico radiante del siglo XIII, no alcanzó sino una estatura modesta al lado de sus hermanas mayores francesas, de tal modo que si Reims alcanza en sus bóvedas los 37 metros de altura las claves de las de León se detuvieron en los 30 metros. Sin embargo, su nave, con una anchura mayor de 10 metros, posee una gran esbeltez, elegancia y belleza como pocas, lo que le valió desde antiguo el nombre de *pulchra leonina*.



EMISIÓN 10 de febrero de 1938.,
Monumentos históricos.
VALOR 1 p.
TIRADA 70.000





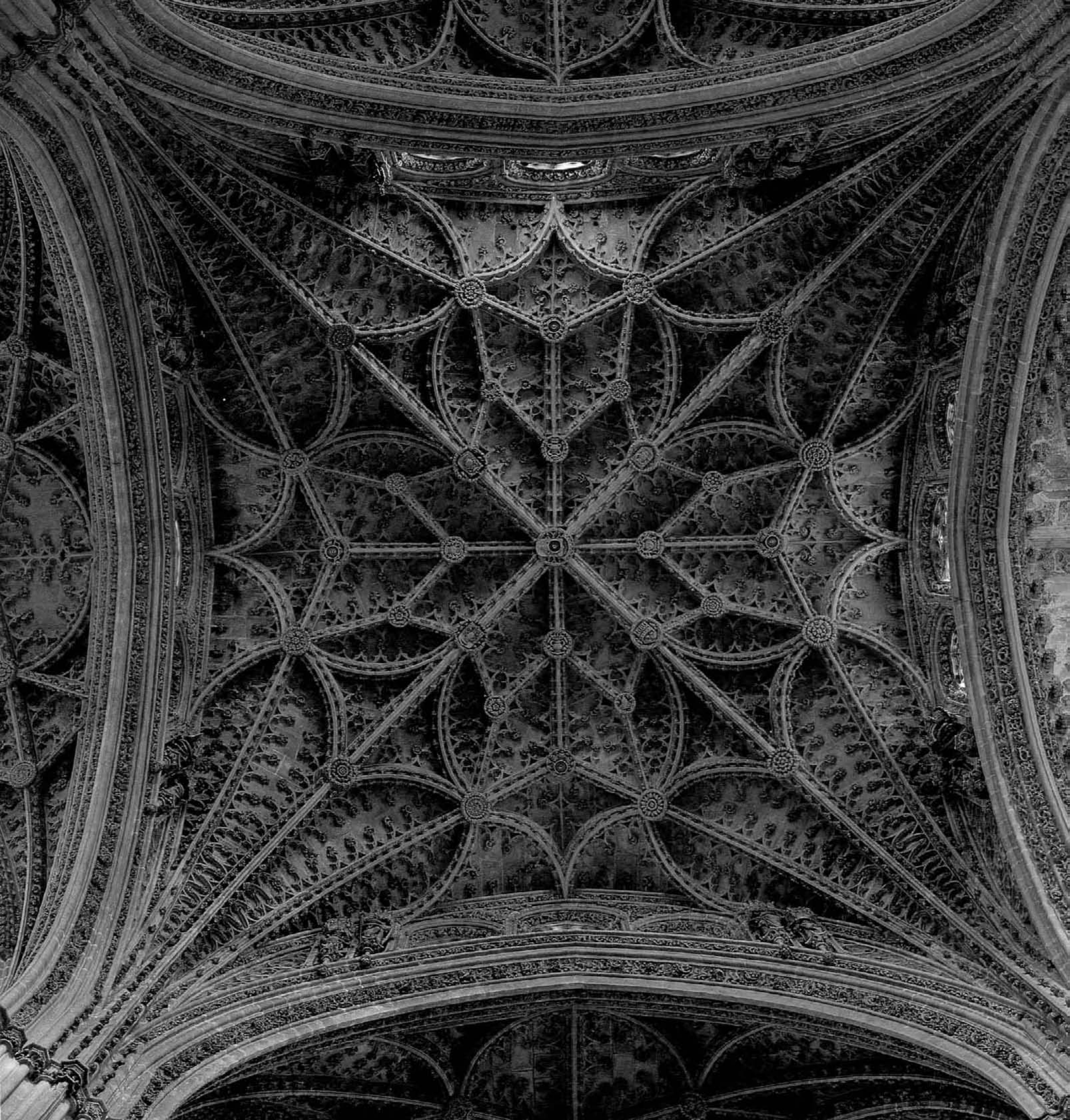
CATEDRAL DE MALLORCA

El siglo XIV fue el momento de mayor actividad del gótico catalán y levantino, cuando se llevaron a cabo las catedrales de Barcelona, iniciada en 1298; la de Gerona cuya cabecera se encargó a Enrique de Narbona en 1312; la de Valencia que debe su núcleo principal, desde la puerta de los Apóstoles hasta el comienzo de la torre del Miguelete, a las campañas iniciadas poco después de 1300; y la catedral de Murcia cuyo definitivo templo inició don Fernando de la Pedrosa en 1394. Por otra parte, en medio del mar, en la isla de Mallorca y sobre el solar de la antigua mezquita mayor de Palma, se levantó igualmente otra catedral llamada a ser una de las más grandes de la Europa gótica, cuyos primeros años de vida en el siglo XIII se confunden, sin embargo, con la mencionada mezquita que se convirtió en iglesia mayor a raíz de la conquista de la isla por Jaime I de Aragón, en 1229. Su hijo Jaime II, fue el primer rey de Mallorca y dejó en su testamento (1306) el explícito deseo de ser enterrado en la capilla de la Trinidad que entonces se construía en la cabecera de la nueva catedral de Santa María.

Desde entonces las obras fueron avanzando bajo sus sucesores el rey Sancho y Jaime III, y cobraron un impulso definitivo a raíz de la muerte de Jaime III frente al rey de Aragón Pedro IV que unió de nuevo los destinos del reino de Mallorca al de Aragón, en 1349. Sin embargo, las obras se dilatarían mucho, pues hasta finales del siglo XVI no se puso la primera piedra de la fachada y la consagración del edificio terminado no tuvo lugar hasta 1601. No obstante, el proyecto formidable de su iglesia de tres naves ya estaba formalizado y puesto en pie en su primer tramo en 1370, dejando ver que se trataba de una de las empresas constructivas más atrevidas de la Edad Media nunca superada en cuanto a magnitud y esbeltez de sus apoyos, cuya bóveda central alcanza los 44 metros sobre los pilares más altos y más delgados jamás construidos en la historia. Esta esbelta delgadez de los apoyos hace que no exista casi ruptura visual entre las naves mayor y laterales a lo que también contribuye la inusual altura de estas últimas que se acercan mucho a la central, al suprimir el triforio y reducir el claristorio.



EMISIÓN 10 de febrero de 1938.
Monumentos históricos.
VALOR 30 c.
TIRADA 70.000





CATEDRAL DE SEVILLA

Al igual que en Palma de Mallorca y en otras muchas ciudades españolas la catedral de Sevilla se construyó sobre el solar de la antigua mezquita mayor almohade, de la que resta aún su celeberrimo alminar de finales del siglo XII que, bajo el peso del cuerpo de campanas añadido por Hernán Ruiz *el Joven* en el siglo XVI, conocemos hoy como La Giralda.

La obra gótica que aquí interesa se llevó a cabo a lo largo del siglo XV a partir de la decisión tomada por el cabildo hispalense que, en 1401, acordó construir una iglesia nueva «tal e tan buena que no haya otra su igual» en sustitución de la vieja mezquita que hacía de catedral. Las obras comenzaron dos años después empezando por la peculiar cabecera recta y en 1507 se consagró el mayor templo gótico de la cristiandad haciendo buenos aquellos deseos capitulares de un siglo atrás.

La idea del magno proyecto inicial cuyo autor se desconoce fue llevada a cabo por distintos maestros, desde el primero del que tenemos noticia, Alonso Martínez, hasta el que remató la construcción, Alonso Rodríguez. Entre uno y otro desfilaron por la obra muchos maestros cuyos nombres revelan su procedencia extranjera como Isambret, Carlin, Norman o Juan de Colonia, todos contribuyeron a afianzar aquel templo de planta rectangular, cinco naves y un cimborrio sobre el crucero que alcanza los 40 metros de altura, si bien el que hoy vemos es una reconstrucción de 1888 sobre el que se hundió en esta fecha, el cual, a su vez no era sino el que había levantado Juan Gil de Hontañón en 1511 tras el hundimiento del que había trazado Simón de Colonia en 1496, es decir, conocemos la existencia de tres cimborrios distintos.

El interior sobrecoge por la igual altura de sus naves colaterales que buscan la de la nave principal, todas ellas sobre pilares de un desarrollo muy considerable al no existir triforio y ser sustituido, por vez primera, por una galería que recorre horizontalmente el interior del templo, según se verá luego en las últimas catedrales góticas del siglo XVI como la nueva de Salamanca y la de Segovia.

El proyecto contemplaba tal y como se ha conservado hasta la fecha una capilla mayor tras la que discurre la girola y un coro en la nave central, dejando un trascoro amplio con su propio altar para la liturgia ordinaria. Las bóvedas se simplificaron por razones de economía y tiempo, de modo que todas ellas son cuatrimpartitas excepto las más complejas que se dan cita en torno al crucero.



EMISIÓN 16 de diciembre de 1991.
Patrimonio Mundial
de la Humanidad.
VALOR 25 p.
TIRADA 10.000.000





CONVENTO DOMINICO DE SANTO TOMÁS ÁVILA

Las órdenes mendicantes, franciscanos y dominicos levantaron habitualmente sus conventos en las afueras de la ciudad: primero fueron modestas construcciones que irían creciendo y mejorando con el favor de sus fieles, especialmente de la nobleza que se hizo enterrar en sus capillas, hasta conocer bajo el reinado de los Reyes Católicos su momento áureo. Así sucedió con el arruinado convento de San Francisco de Ávila y con el afortunadamente conservado y habitado por la Orden de Predicadores de Santo Tomás, en la misma ciudad. Este último es pieza fundamental dentro del arte isabelino, pues desde su arquitectura hasta el retablo mayor de la iglesia pintado por Pedro Berruguete, sin omitir el sepulcro que más tarde labraría Domenico Fancelli para el malogrado infante don Juan, el hijo de los Reyes Católicos, todo es allí de gran interés. Su fundación y patronazgo tienen características muy singulares pues la parte principal del convento se hizo gracias a la generosidad inicial de Hernando Núñez de Arnalte, tesorero y secretario de los Reyes Católicos, quien encontrándose muy enfermo dio poderes en 1479 a su esposa, doña María Dávila, y al prior del convento dominico de Santa Cruz de Segovia, fray Tomás de Torquemada, para fundar en Ávila el convento dominico.

La fortuna del tesorero fue invertida en las obras pero el inquisidor Torquemada, que era confesor y consejero de los Reyes Católicos, supo ganarse la voluntad de los monarcas para aumentar la financiación de la obra a la que se aplicarían los bienes confiscados a los judíos y herejes. De este modo el proyecto inicial de Núñez de Arnalte creció bajo el patronazgo de los Reyes Católicos, quienes llegaron a estimarla como obra propia. La construcción de un palacio en torno al llamado claustro «de los Reyes» y el enterramiento en la iglesia del infante don Juan, fallecido en 1497, confirman el carácter real del convento. Su primera piedra se colocó en 1482 y la comunidad se pudo instalar, a falta de completar algunas zonas, en 1493.

La iglesia es del tipo llamado Reyes Católicos, de una sola nave con capillas entre contrafuertes y coro en alto a los pies, a la que se adosan las dependencias del convento en torno a tres patios o claustros, el de la Portería, el del Silencio y el mencionado Real con acceso independiente. Las llamadas perlas isabelinas o interminable contario de bolas caracterizan esta obra debida al maestro Martín de Solórzano.



EMISIÓN 26 de octubre de 1972.
Monasterio de Santo Tomás,
Ávila.
VALOR 8 p.
TIRADA 6.000.000





MONASTERIO JERÓNIMO DE GUADALUPE (CÁCERES)

El nombre de Guadalupe evoca a una de las devociones marianas más extendidas de la que Cervantes ya se hizo eco en *Persiles y Segismunda* al situar uno de sus episodios en este monasterio que los jerónimos ocuparon en 1389, cuando dejó de ser un priorato secular favorecido por los reyes cristianos, especialmente por Alfonso XI después de la victoria del Salado sobre los musulmanes (1340). Esta situación heredada hace que algunos elementos, como la iglesia de tres naves, no se ajusten a lo acostumbrado entre los jerónimos que, al llegar a Guadalupe, hicieron algunos cambios en el orden del monasterio, desde la nueva situación de la portería hasta la adición de un profundo coro en alto a los pies de la iglesia gótica, con crucero y cimborrio, que el tiempo se ha encargado de transformar en una imagen muy distinta de la que Münzer vio en 1495, cuando la comunidad, entre monjes y legos, arrojaba un total de 140 individuos. Aquél describió la iglesia detallando los 30 altares, las 16 lámparas que ardían noche y día, la piel de cocodrilo, el colmillo de elefante o el caparazón de tortuga que el viajero alemán también vio en el interior del templo. Pero siendo todo esto muy sorprendente, aún le llamó más la atención los grilletes de hierro «traídos allí por los cautivos cristianos que se libraron de los sarracenos por intercesión de la bienaventurada Virgen; algunos eran de gran peso, de veinte o de cuarenta y cinco libras».

Otro de los aspectos verdaderamente excepcionales es su claustro mayor, llamado mudéjar por el perfil de herradura que tienen sus arcos; es una de las primeras obras que se hicieron al llegar los jerónimos, pues se fecha entre 1389 y 1405. El templete central así como el del lavabo, cerca del refectorio, completan este monumental claustro mudéjar, todo él construido en ladrillo. El segundo claustro en orden de importancia es el de la enfermería o de la botica, conocido también como claustro gótico por las tracerías de su segundo piso que coinciden con el gótico diseño de otras partes del monasterio, como pueda ser la elegante portada doble de la fachada de su iglesia.



EMISIÓN 16 de noviembre de 1959.
Monasterio de Nuestra
Señora de Guadalupe.
VALOR 15 c.
TIRADA 4.000.000





IGLESIA DE SAN PABLO VALLADOLID

El convento dominico de San Pablo en Valladolid se fundó en los lejanos años del rey Alfonso X, por deseo expreso de su mujer doña Violante (1276), si bien el actual edificio nada tiene que ver con el que la reina costeó. La iglesia fue sustituida entre 1445 y 1468 por la que mandó hacer el dominico, judío converso y cardenal, don Juan de Torquemada, que es el templo que hoy vemos y que continuó el también dominico fray Alonso de Burgos, obispo de Palencia e igualmente converso. A éste se deben las principales dependencias del convento anejo, especialmente el claustro, capítulo y refectorio pero sobre todo la portada principal de la iglesia, una de las joyas de la arquitectura isabelina, concebida a modo de monumental retablo.

Su traza se debe a Simón de Colonia y las obras debieron de ejecutarse entre 1490 y 1500, al mismo tiempo que las otras dos bellas portadas del interior de la iglesia. El planteamiento y estilo coincide con otras obras análogas en las que se quiere ver la intervención de Colonia, desde la inmediata portada del colegio de San Gregorio hasta la más lejana de Santa María en Aranda de Duero (Burgos). Todas ellas están concebidas con un sentimiento preciosista en el que la arquitectura prácticamente desaparece bajo el peso de una prolija escultura que invade toda la superficie disponible con un cierto *horror vacui*. Hay en la portada mucho de labor menuda, de obra de orfebrería, de ejercicio de maestría en la forma de disponer los arcos, las peanas y doseletes de las esculturas, los fondos de los paños con relieves, donde por cierto aparece representado fray Alonso de Burgos arrodillado ante la escena de la Coronación de la Virgen y acompañado de los santos Juanes.

En 1601 se hizo con el patronato del convento el duque de Lerma, quien inició una nueva campaña de obras que afectaron a la fachada, pues hizo quitar el frontón que remataba la portada de Colonia con el escudo de los Reyes Católicos y colocó en su lugar un segundo cuerpo que da a la fachada mayor altura y monumentalidad. Finalmente volvió a colocar el citado frontón como remate común a la obra del siglo xv y del xvii. De ahí la diferencia de calidad de los relieves de uno y otro cuerpo.



EMISIÓN 9 de octubre de 1992.
EXFILNA 92.
VALOR 27 p.
TIRADA 1.963.095





PATIO DEL COLEGIO DE SAN GREGORIO VALLADOLID

El citado obispo de Palencia fray Alonso de Burgos, que era dominico según se dijo más arriba, quiso hacerse una capilla funeraria propia inmediata al convento de San Pablo de Valladolid que sirviera también de capilla para el colegio que fundó con el nombre de San Gregorio, dedicado principalmente a los estudios de teología. La obra se hizo en poco tiempo, entre 1488 y 1496, y tanto su portada como el patio principal son dos de las imágenes más originales de la arquitectura española de época de los Reyes Católicos de las que, paradójicamente, desconocemos su autor si bien debe de estar en la órbita de Gil de Siloe, Simón de Colonia e incluso Juan Guas, es decir, entre Burgos y Toledo principalmente.

Tanto la portada como el claustro son obras de un fuerte eclecticismo y ambas dejan ver aquella fase epigonal y barroca del último gótico, en un momento de disolución formal cuyos límites eran difíciles de rebasar pues parecen haber agotado la ulterior posibilidad de una evolución formal. La portada, concebida también como una especie de retablo, con calles verticales que albergan varios cuerpos con figuras y relieves, parece seguir la pauta de la portada de San Pablo, con un generoso arco carpanel que cobija la entrada propiamente dicha sobre la que en el tímpano vuelve a aparecer el fundador, fray Alonso de Burgos, esta vez acompañado de santo Domingo, a cuya orden pertenecía, y de san Pablo, titular del citado convento. La mayor novedad de la portada consiste probablemente en la utilización de troncos y ramajes en lugar de elementos arquitectónicos propiamente dichos para organizar su estructura que, analizada desde este aspecto, pasaría por ser una obra de efímera duración pero no por ello de menor belleza y atractivo. Por otra parte, el gran patio que en su planta baja y alta lleva arcos rebajados sobre pilares helicoidales, refuerza los vanos altos con una segunda arquitectura entremetida de un preciosismo decorativo sorprendente con arcos festoneados y maineles flordelisados. Bajo el alero general del patio alternan yugos y flechas de los Reyes Católicos, dispuestos como si se tratara de un friso dórico, que recuerdan la época de su construcción al igual que las perlas isabelinas de los capiteles o el gran escudo real de la mencionada portada al colegio que, hoy, alberga el Museo Nacional de Escultura.



EMISIÓN 1966.
Paisajes y monumentos.
VALOR 10 p.
TIRADA 7.500.000





CASA DE LAS CONCHAS

SALAMANCA

En torno a 1500, bajo el reinado de los Reyes Católicos, el palacio de ciudad conoció un auge muy significativo que se debe poner en relación con la política de los monarcas encaminada a atraerse a la nobleza hacia la ciudad, y así abandonar sus viejos o nuevos castillos feudales en medio de sus tierras. Ello tuvo como repercusión inmediata la construcción de palacios que inicialmente conservan en algunos casos rasgos propios de la arquitectura militar con torres, almenas y matabanques, pero que poco a poco se abandonan para dar lugar a nobles palacios de marcada imagen urbana. Esto es lo que sucedió con el palacio que mandó construir en Salamanca don Rodrigo Arias de Maldonado, caballero de la Orden de Santiago, más conocido como Casa de las Conchas, una de las obras más universales del arte español. Sin embargo, desconocemos las vicisitudes y detalles de su construcción, fechas y maestros, estando el propio palacio inacabado.

Pero si aceptamos que el documento principal de la arquitectura es el mismo edificio, diremos que el palacio ocupa un solar en esquina próximo a la catedral, a la Universidad y frente a lo que luego sería la Clerería, es decir, en el corazón mismo de la ciudad vieja de Salamanca. Sus dos fachadas hacen ángulo y sobre él se levanta una torre que nunca se remató. La portada encierra otra serie de incógnitas como es la presencia de tempranos elementos renacentistas mientras que el ventanaje es de claro espíritu gótico, al igual que ocurre en el extraordinario patio del interior, donde los arcos mixtilíneos, entre góticos y mudéjares, conviven con marmóreos fustes y capiteles renacentistas que debieron llegar ya labrados y muy probablemente de Italia. Es la dualidad propia del arte de la época de los Reyes Católicos, gótico y renacimiento como las dos caras de una misma moneda. Pero lo más singular del edificio resulta ser la decoración del plano de la fachada a base de conchas que se distribuyen de acuerdo con una invisible red de rombos, proyectando su correspondiente sombra que como innumerables relojes de sol reflejan una sombra más o menos alargada, de modo que resulta cambiante y expresivo el rostro urbano del palacio.



EMISIÓN 16 de diciembre de 1991.
Patrimonio Mundial
de la Humanidad.
VALOR 25 p.
TIRADA 10.000.000





CASTILLO DE PEÑAFIEL

(VALLADOLID)

La arquitectura de los castillos de la Castilla medieval ofrece en paralelo a la arquitectura religiosa y civil una particular historia donde los aspectos estilísticos y formales juegan un papel menor frente a los planteamientos puramente estratégicos que exige una plaza fuerte. Así desde el enclave elegido que orgánicamente coincide con un lugar alto y escarpado, dominando un amplio territorio y sus principales vías de acceso, hasta el programa a desarrollar y sus recias soluciones constructivas, todo es diferente. Los nombres de sus artífices raramente los recoge la poca o nula documentación existente y sobre sus fechas muchas veces surgen dudas razonables por la preexistencia de una fortificación anterior. Por otro lado las frecuentes reparaciones tras su desmantelamiento en una acción de guerra y la renovación de sus defensas, hace todavía más difícil trazar la biografía lineal de estas imponentes construcciones que no sólo dieron nombre al reino de Castilla sino que caracterizaron su paisaje y bautizó su lengua: el castellano.

Estas y otras muchas consideraciones cabe hacer a la vista de castillos como el vallisoletano de Peñafiel, cuyo nombre ya nos remite a una etapa feudal de conquistas y luchas civiles donde la fidelidad cambiaba con frecuencia de norte. Aquí, según la leyenda, a raíz de la reconquista del castillo por el conde Sancho García, éste afirmó que desde aquel momento el lugar sería «la Peña fiel de Castilla». Pero esto sucedía en 1013 y el castillo que hoy vemos y que muy probablemente es de origen árabe, se tiene por construido mucho más tarde por el infante don Juan Manuel (1282-1348), nieto de Fernando III y sobrino de Alfonso X, el conocido autor, entre otras obras, del *Libro del Conde Lucanor*. Don Juan Manuel jugó un destacado papel durante el reinado de Alfonso XI y el castillo, desde entonces, fue escenario de una interminable historia de fidelidades y traiciones hasta la época de los Reyes Católicos en que pasó al linaje de los Téllez-Girón. Su escudo aparece en lo alto de la torre del homenaje dando a entender que ellos lo terminaron a finales del siglo XV. El castillo, sobre un cerro alargado, parece, en palabras de Repullés, una «gigantesca nave encajada en la montaña» dominando el valle del Duero allí donde recibe las aguas del Duratón.



EMISIÓN 29 de julio de 1968.
Castillos de España.
VALOR 1,50 p.
TIRADA 8.000.000





CASTILLO DE COCA (SEGOVIA)

Contra lo que pudiera esperarse la arquitectura de los castillos, más allá de su semejanza en la lejanía del paisaje, tiene sus singularidades dadas tanto por el tiempo de su construcción como por los materiales y las soluciones constructivas de la zona en la que se hallan enclavados. Así, sobre una base común de losos y adarves, cortinas y cubos, patios de armas, aljibes, torres del homenaje y el genérico almenado que recorre su pintoresco perfil, cabe una geografía de los castillos en los que, en ocasiones, se reconoce la personalidad de su señor o la fuerza de una determinada opción material dada por el lugar.

Una y otra se dan en el castillo de Coca (Segovia), uno de los últimos que se construyeron al final de la Edad Media, cuando la frontera con la España musulmana estaba muy lejos y había dejado de ser un peligro real en estas tierras de la meseta norte, pero que en cambio conoció crueles enfrentamientos y luchas civiles. El castillo de Coca se debe a don Alonso de Fonseca I, arzobispo de Sevilla y señor de Coca (1418-1473), que fue confesor del futuro rey Enrique IV cuando era príncipe y que desempeñó un papel crucial en los sucesos que enfrentaron a la nobleza por la sucesión de Enrique IV por el apoyo dado por unos a doña Juana la Beltraneja y a doña Isabel por otros. Fonseca tuvo una intervención decisiva en el pacto de Guisando por el que, finalmente, se reconocía como sucesora al trono a la hermana del rey, doña Isabel.

Sin todo este trasfondo no se explica un castillo de esta envergadura construido por Alonso de Fonseca a quien, en 1453, el rey Juan II le dio «licencia e facultad para que fagades cualesquier fortaleza en la dicha vuestra villa de Coca». Es la más acabada muestra de un castillo-palacio, pues además de los elementos propios de la arquitectura militar que condiciona su organización y silueta, teniendo en cuenta los avances de la balística artillera en estos años, el castillo de Coca tiene un corazón palaciego —hoy absolutamente transformado—, pues allí vivió y murió don Alonso de Fonseca, siempre más cerca de las intrigas cortesanas que de las atenciones pastorales de su archidiócesis. El empleo masivo del ladrillo magistralmente aparejado por expertas manos mudéjares hacen de Coca una de las joyas de la arquitectura medieval.



EMISIÓN 11 de agosto de 1967.
Castillos de España.
VALOR 5 p.
TIRADA 8.000.000





ALCÁZAR DE SEGOVIA

De todos los castillos y alcázares construidos en España pocos tienen una trayectoria tan larga y significativa como el Alcázar de Segovia cuya historia no se detuvo en la Edad Media sino que siguió unida a la monarquía como residencia real que fue, y de lo que son testimonio las obras hechas allí por los Austrias así como su final conversión en Real Colegio de Artillería bajo los Borbones. Pero si además se buscan los antecedentes de este castillo roquero en proa sobre el encuentro de los ríos Eresma y Clamores, resulta que hasta aquí llega el canal que traía el agua a través del célebre acueducto romano, lo cual indica que al menos desde época romana existió un bastión militar.

La historia constructiva sobre su escarpado solar se fue acumulando de un modo creciente, envolviendo fábricas anteriores hasta alcanzar la espectacular imagen que, también como quilla de barco, parece abrir un mar celeste arrastrando la ciudad tras de sí.

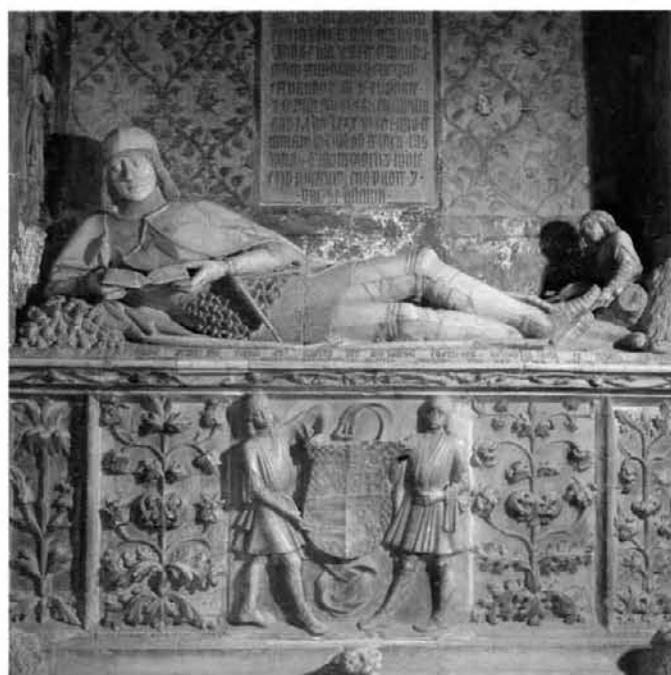
Alfonso VII lo llamó «mi alcaçar», pero el núcleo medieval reconocible más antiguo de lo conservado data de mediados del siglo XII cuando sabemos que lo habitó Alfonso VIII y, más tarde el mismo Alfonso X después de una reconstrucción hecha tras un hundimiento parcial en 1258. Los restos de estos viejos palacios hay que rastrearlos arqueológicamente en los muros de la sala de Armas que daba al patio del mismo nombre modificado luego por Francisco de Mora con proyecto de Juan de Herrera. Pero las obras que prestan su principal fisonomía al Alcázar son las del siglo XV coincidiendo con la dinastía de los Trastámara, desde Enrique II hasta los Reyes Católicos. En aquella centuria se hizo la sala de la Galera (1412) inmediata a la de Armas, la de las Piñas (1451), el salón del Solio (1456), la sala de los Reyes, en ejecución en 1465, y la sala del Cordón (1468). Zócalos, vistosos frisos de yesería y armaduras de rica carpintería mudéjar ennoblecieron en su día el interior del Alcázar que, incendiado en 1862, hicieron necesaria su reconstrucción, habiendo tenido su último episodio en la hermosa armadura de la sala de la Galera, ejecutada en el año 2000 por Merino de Cáceres.

Exteriormente el elemento dominante es la torre del homenaje o de Juan II, aunque terminada por su hijo Enrique IV, que bajo sus elegantes garitones deja ver la recién descubierta ventana de perfil almohade que nos remite a la época de Alfonso VIII.



EMISIÓN 10 de febrero de 1938.
Monumentos históricos.
VALOR 50 c.
TIRADA 70.000





SEPULCRO DEL DONCEL CATEDRAL DE SIGÜENZA (GUADALAJARA)

El arte español está salpicado de imágenes ensoñadoras en las que nunca se sabe qué pesa más si la poesía que desprende la obra o la belleza táctil de su ejecución. Con frecuencia una y otra se dan al unísono, como sucede con el llamado *Doncel de Sigüenza*, y en ese caso sobra la erudición y se agotan las palabras para dejar sólo paso a los sentidos. En la escultura gótica del siglo xv, cuya centuria representó un verdadero siglo de oro, se observan cambios estilísticos de largo alcance que tuvieron en Flandes, Borgoña y parte de Alemania sus focos de irradiación, de tal modo que se puede hablar de un verdadero renacimiento septentrional en clave gótica diferente del italiano que se miraba en la antigüedad clásica.

Maestros formados en aquellos talleres vinieron a la Península donde son proverbiales los nombres de Gil de Siloe o Gil de Emberres (Amberes) que trabajó en la catedral de Burgos; de Jannin Lomme, de Tournai, que hizo los sepulcros de Carlos el Noble en la de Pamplona; de Rodrigo Alemán, el autor de la sillería baja de la catedral de Toledo; de Mercadante de Bretaña que introdujo la escultura en barro cocido y policromado, dejando buenos ejemplos en las portadas de la catedral de Sevilla; de Hans de Suabia que hizo el espectacular retablo mayor de la Seo de Zaragoza; de Pyeter Dancart, Copin de Holanda, Juan de Malinas y otros muchos, todos ellos de una maestría excepcional. Pero este panorama, aunque dominado por los grandes maestros de origen foráneo, no excluye la aportación de los escultores españoles que tanto en la corona de Aragón como en la de Castilla, labraron obras primorosas, sea el caso de un Pere Johan y su retablo de la catedral de Tarragona o el de Sebastián de Almonacid, que entre otros muchos sepulcros realizó el de don Martín Vázquez de Arce, en la capilla de Santa Catalina de la catedral de Sigüenza, popularmente conocido como el *Doncel de Sigüenza*. Éste aparece leyendo y dando vida al mármol inerte delante de una inscripción que dice: «Aquí yace Martín Vázquez de Arce, caballero de la Orden de Santiago, que mataron los moros, socorriendo al muy ilustre señor duque del Infantado, su señor, a cierta gente de Jaén, a la acequia Gorda, en la vega de Granada. Cobró en la hora su cuerpo Fernando de Arce, su padre, y sepultólo en esta capilla en el año 1486».



EMISIÓN 1968.
Paisajes y monumentos.
VALOR 2 p.
TIRADA 15.000.000





UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Los viejos edificios de la Universidad de Salamanca conocieron en el siglo XVI una serie de reformas y ampliaciones, con las que se dotó entonces al Estudio General de una nueva portada en la que allora lo más refinado del plateresco español. Si la arquitectura del Renacimiento se asocia al humanismo pocos ambientes lo denoran como el de la plaza o patio universitario de las Escuelas para percibir la imagen y el aroma de aquella sugerente mezcla de humanismo y arquitectura. En efecto, la excelente portada que se concibió aquí como un tapiz colgante sobre la fachada, de un modo análogo a algunas portadas castellanas de finales del siglo XV, ofreciendo un muestrario de aquel repertorio de origen italiano vinculado al mundo de los «grutescos» que en la Universidad de Salamanca, en manos de entalladores españoles y franceses, tuvo una expresión propia que desde muy antiguo se bautizó como plateresco, pues la delicadeza de su trabajo hizo pensar a Ortiz de Zúñiga en la obra refinada de orfebres y plateros.

Con ser ésta una de las obras más conocidas del Renacimiento español, ignoramos el nombre de su tracista quien, hacia 1525 y bajo el reinado de Carlos V, supo resolver este cuerpo de ingreso al edificio principal de la universidad en el ala en la que se encuentra su extraordinaria biblioteca. ¿Pudieron venir de las ilustraciones o grabados de los libros celosamente custodiados allí algunas de las imágenes o motivos decorativos de la portada? Algunos paneles así parecen confirmarlo y desde luego tanto los relieves del patio interior como los de la escalera están inspirados en obras conocidas que sin duda pertenecían a la mencionada biblioteca.

La portada se concibió como una suerte de retablo en alto sobre el doble hueco de ingreso con calles verticales y divisiones horizontales, encerrando elegantes temas ornamentales de equilibrada composición y extraordinaria imaginación. En medio de este mundo de fantasía formal destaca el tondo con las efigies de los Reyes Católicos en el que una inscripción en griego recuerda el recíproco lazo de unión entre los monarcas y la universidad. Escudos reales y del emperador ocupan otros paños, así como cabezas de significado mitológico hasta rematar en el mayor relieve de la escena papal en la que, probablemente, el pontífice Martín V sanciona los estatutos de la universidad.



EMISIÓN Septiembre, 1936-37.
Junta de Defensa Nacional.
VALOR 10 c.
TIRADA 26.000





PALACIO DE CARLOS V

GRANADA

Entre las obras más sorprendentes que pueden encontrarse en el panorama artístico español del siglo XVI se encuentra, sin duda, el palacio de Carlos V, en la Alhambra de Granada. Palacio del que nunca pudo disfrutar el emperador ni verlo completo, pues hasta el siglo XX no se finalizaría la obra e incluso se ha dejado para siempre inconclusas algunas partes como la capilla del palacio o las obras exteriores. Es ésta la mejor muestra del influjo italiano en nuestro país, tanto que bien pudiera pasar por obra italiana, incluso puede añadirse algo más: ni siquiera Italia cuenta con un edificio de estas características que parecen rozar la utopía del palacio ideal. Su planta cuadrada que encierra un patio circular coincide con los planteamientos más exigentes del humanismo, mientras que el exterior, con sólo dos alturas, se concibe con un refinamiento jamás visto hasta entonces. Si a esto se suma el contexto inmediato que no es otro que los palacios nazaries de la Alhambra, la obra en sí no puede estar más aislada ni fuera de contexto.

Sabemos que Carlos V, tras su boda en Sevilla con Isabel de Portugal, pasó un tiempo en la Alhambra en unas estancias preparadas al efecto. El lugar y las hermosas vistas hacia el Albaicín, el Generalife y Granada debieron de cautivarle y de aquí su deseo de levantar un palacio nuevo, la llamada Casa Real Nueva. La obra parece que se encargó a Pedro Machuca, pintor afincado en Toledo pero que había estado en Italia, aunque resulta muy sorprendente que sin una obra anterior este artista hubiera concebido espacial y formalmente una obra tan definitiva y refinada, pues se encuentra entre lo mejor que la arquitectura del Renacimiento haya producido nunca, incluyendo a sus hermanos los palacios romanos y florentinos. Al mismo tiempo llama la atención la fecha temprana de la obra, proyectada en 1527 por Pedro Machuca, pues desconociendo la arquitectura que se hacía entonces en Castilla, la llamada plateresca según se ha visto en la Universidad de Salamanca, y más allá del clasicismo que entonces vive el Renacimiento italiano, el palacio de Carlos V ofrece acentos tempranamente manieristas como es el tratamiento almohadillado de la planta baja del palacio o su patio circular, ciertamente admirable y original. La fachada principal muestra las reformas introducidas por Juan de Herrera hacia 1582.



EMISIÓN 2 de mayo de 1978.
Europa
VALOR 5 p.
TIRADA 10.000.000





UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES (MADRID)

En el panorama del Renacimiento español no deja de ser interesante el que las dos universidades más importantes del país y dos de las de mayor prestigio en Europa, esto es, Salamanca y Alcalá de Henares, sean a su vez dos obras de especial significación dentro de la historia del arte, pues mientras en la primera se aprecia el espíritu fundamentalmente ornamental del plateresco castellano que domina el primer tercio del siglo XVI y que tuvo en Salamanca su núcleo más importante, en Alcalá asistimos a un nuevo período no sólo cronológico sino conceptual. Así, en la fachada o *delantera* de Alcalá de Henares, los aspectos decorativos, con ser importantes, juegan un papel menor en el contexto de una fachada concebida con clara intención arquitectónica. Ya no se trata sólo de una portada, como en Salamanca, sino de una verdadera fachada que con un criterio arquitectónico organiza y distribuye los huecos, jerarquiza las plantas y refuerza el eje central, todo ello dentro de una cuidada composición netamente renacentista.

Si bien la Universidad de Alcalá se fundó por el cardenal Cisneros, y de esta época son el patio Trilingüe y su famoso Paraninfo, la imponente fachada de piedra que hoy vemos no se hizo hasta los años de Carlos V cuando se encargó el proyecto a Rodrigo Gil de Hontañón, quien empezó las obras en 1537. De estos dos momentos dan fe tanto los escudos y una imagen de Cisneros que acompañan al hueco principal como el monumental escudo del rey-emperador bajo el frontón con la figura de Dios Padre. Hay en la fachada rasgos muy característicos de este arquitecto que se formó y trabajó fundamentalmente en Salamanca, donde dejó obras tan significativas como el palacio de Monterrey que cuenta con una galería similar a la que remata en Alcalá la fachada de su universidad. En este sentido puede decirse que en tierras que estilísticamente pertenecen al ámbito e influjo toledano, se coló de rondón una obra de clara estirpe salmantina, lo cual sorprende aún más cuando en Alcalá, donde el arzobispo de Toledo tenía su palacio, trabajaba y había trabajado el gran arquitecto Alonso de Covarrubias, contemporáneo de Rodrigo Gil y uno de los máximos exponentes de la arquitectura del siglo XVI en España que trabajó tanto para el emperador como para la Iglesia de Toledo.



EMISIÓN 1966.
Paisajes y monumentos.
VALOR 2 p.
TIRADA 7.500.000





PATIO DE LA INFANTA ZARAGOZA

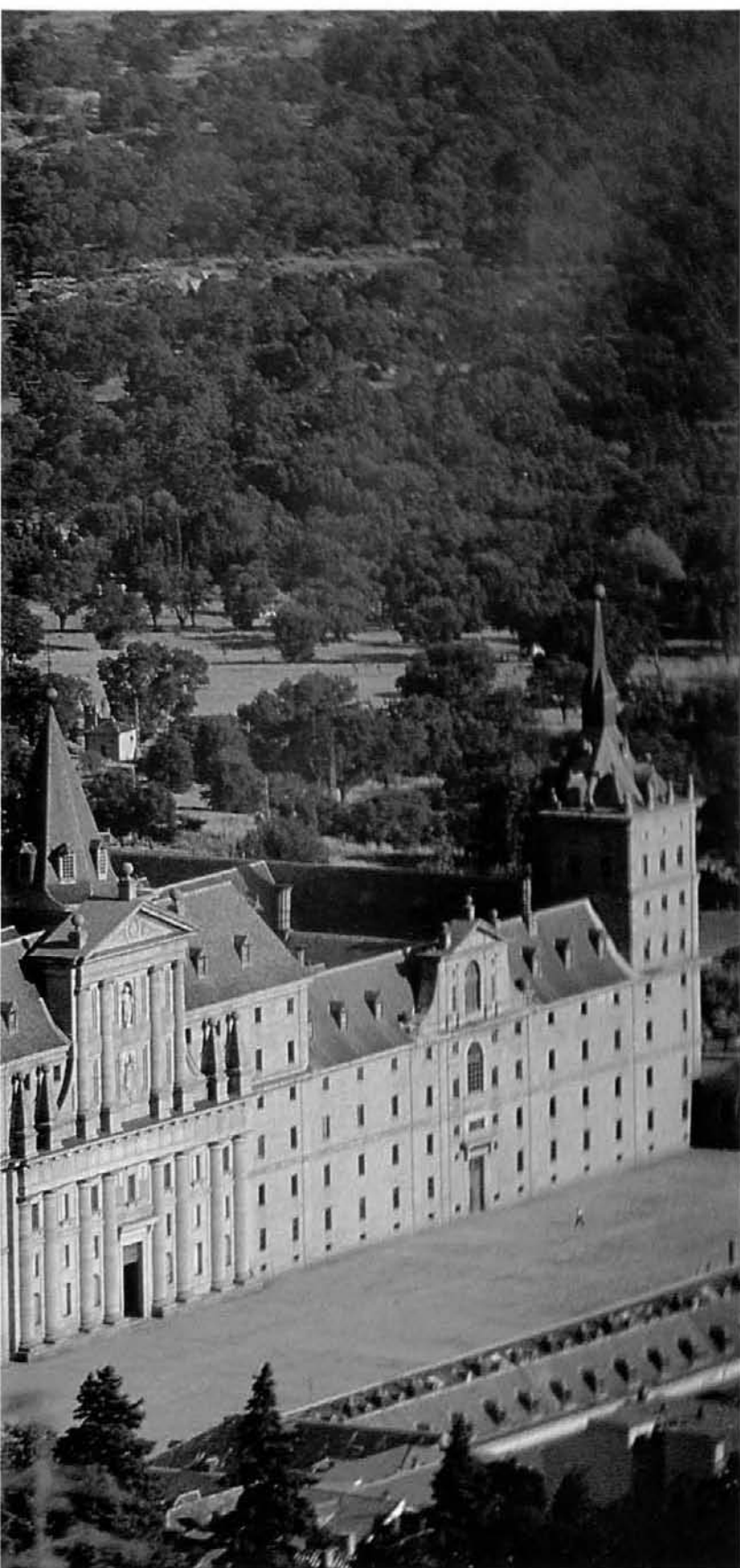
La arquitectura civil tuvo en el Renacimiento un espectacular desarrollo en el que destaca la serie de palacios que la nobleza levantó en las principales ciudades españolas, como ya se venía haciendo en Italia desde el siglo xv. El palacio se convirtió así en un signo externo de poder y riqueza de la familia propietaria cuyos apellidos y emblemas heráldicos no faltaron en las fachadas, que guarnecían habitualmente la portada principal, esquinas y balcones; en el interior, en el zaguán, patio y escalera principal se repetían los escudos nobiliarios y otra serie de imágenes que aludían, directa o indirectamente, a las virtudes y hazañas de sus moradores. Con este criterio se levantaron espectaculares palacios como el de Monterrey, en Salamanca, que incluso inacabado resulta sorprendentemente bello por su original solución torreada, hasta llegar a erigirse en la imagen tópica no sólo del Renacimiento sino de lo *español*. Así lo entendió, entre otros, don Miguel de Unamuno, quien, siendo rector de Salamanca, escribió unas páginas inolvidables que incluyó en sus *Andanzas y visiones españolas* en las que llega a decir: «Y esta mi torre de Monterrey me habla de nuestro Renacimiento, del Renacimiento español, de la españolidad eterna, hecha piedra de visión, y me dice que me diga español...».

La arquitectura aragonesa del Renacimiento llegó a definir un prototipo de palacio muy peculiar, con enormes fachadas de ladrillo, gran portalón, balcones en la planta noble y una galería alta de arquillos de medio punto bajo el alero, en ocasiones entre pequeñas torretas angulares. Un amplio zaguán comunicaba con el patio que, en el caso del palacio de la Infanta, es lo único que nos queda después de muchas y rocambolescas vicisitudes. El palacio fue construido en Zaragoza por el banquero judío de Carlos V, don Gabriel Zaporta, en 1550, por lo que también se conoce como palacio Zaporta, si bien extinguida la familia de los Zaporta en 1636 el palacio pasó sucesivamente a otros propietarios, llegando a alojar circunstancialmente a doña María Teresa Vallabriga en sus últimos años de vida, por entonces viuda ya del infante don Luis de Borbón, hermano de Carlos III, por lo que popularmente el palacio se conoció en Zaragoza como el palacio «de la Infanta». Habiendo salido de España, lo adquirió en 1958 la Caja de Ahorros de Zaragoza, regresando el patio a su ciudad e incorporándose al nuevo edificio de la sede de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, en la plaza del Paraíso (1980).



EMISIÓN 25 de mayo de 1990.
Exposición Filatélica
Nacional «Exfilna'90».
VALOR 20 p.
TIRADA 4.000.000





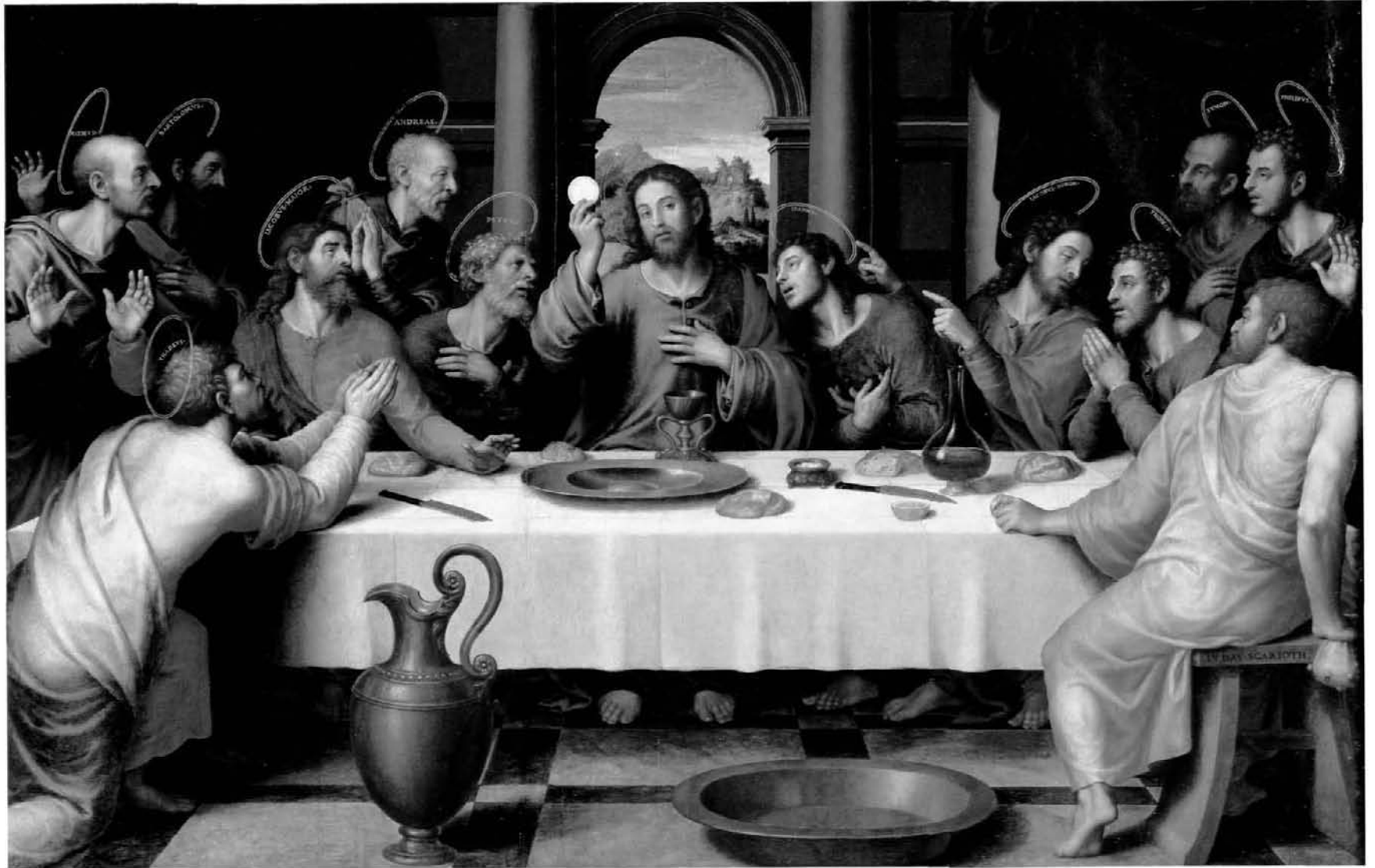
MONASTERIO DE SAN LORENZO EL ESCORIAL (MADRID)

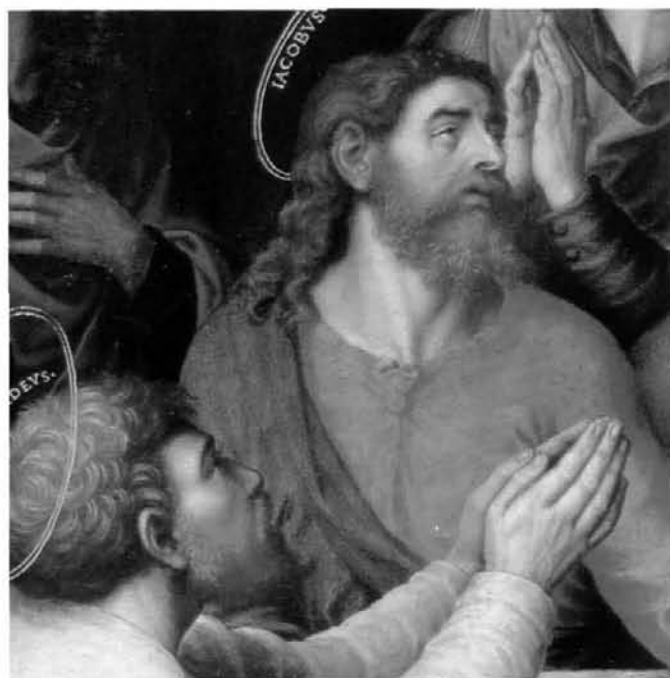
Conocida desde antiguo como la Octava Maravilla, es decir, vinculándose así a las portentosas obras de la antigüedad, el monasterio de El Escorial desempeña un papel crucial en el arte español del siglo XVI, pues después de su construcción e interior ornato nada volvería a ser igual. Es conocido el deseo de Felipe II de dar digno entierro a los restos mortales de sus padres según se lo había pedido Carlos V, y para ello buscó cerca de Madrid, donde el rey había fijado la corte de un modo estable, un lugar apropiado en donde levantar un monasterio que pondría a disposición de la orden jerónima. Este lugar, a los pies de la sierra de Guadarrama y de fríos inviernos, sería el que hoy conocemos como El Escorial si bien entonces ninguna población había allí, salvo el monasterio, las casas de Oficios y otras construcciones frente a la fachada principal, cerrando la lonja.

El proyecto inicial, la que se llama *traza universal*, se debe al arquitecto Juan Bautista de Toledo, quien vino expresamente de Roma en 1559 para servir al monarca y dirigió la obra hasta su pronto fallecimiento en 1567. Desde entonces se hizo cargo de la obra Juan de Herrera quien introdujo modificaciones sobre lo ideado por Juan Bautista de Toledo, de tal manera que la imagen final se debe a ambos sin olvidar el papel capital jugado por el propio monarca que fue llamado y verdadero artífice de esta obra magna. El conjunto del monasterio se ajusta a un rectángulo muy rígido con cuatro torres angulares en cuyo interior se distribuyen de un modo equilibrado la iglesia, el claustro y demás dependencias monásticas, las del Colegio y Palacio Real; en la fachada de levante sobresale el modesto palacio con los cuartos del rey y de la reina, en torno al patio de los Mascarones que se suma a la larga serie de patios que dan luz y ventilación al universo interior del monasterio. Es sabido que esta situación de las habitaciones privadas de los monarcas permitía a Felipe II ver desde su lecho las ceremonias que se celebraban en el altar mayor de la iglesia. Precisamente bajo este altar se encuentra el Panteón Real, cuya obra no se terminaría definitivamente hasta el siglo XVII y donde reposarían tanto los restos mortales de sus padres como los del propio monarca y los que a éste siguieron pertenecientes a la Casa de Austria y a la de los Borbones. Las obras del monasterio se iniciaron en 1563 y se finalizaron en 1584.



EMISIÓN 31 de octubre de 1961.
Real Monasterio de
San Lorenzo de El Escorial.
VALOR 5 p.
TIRADA 4.000.000





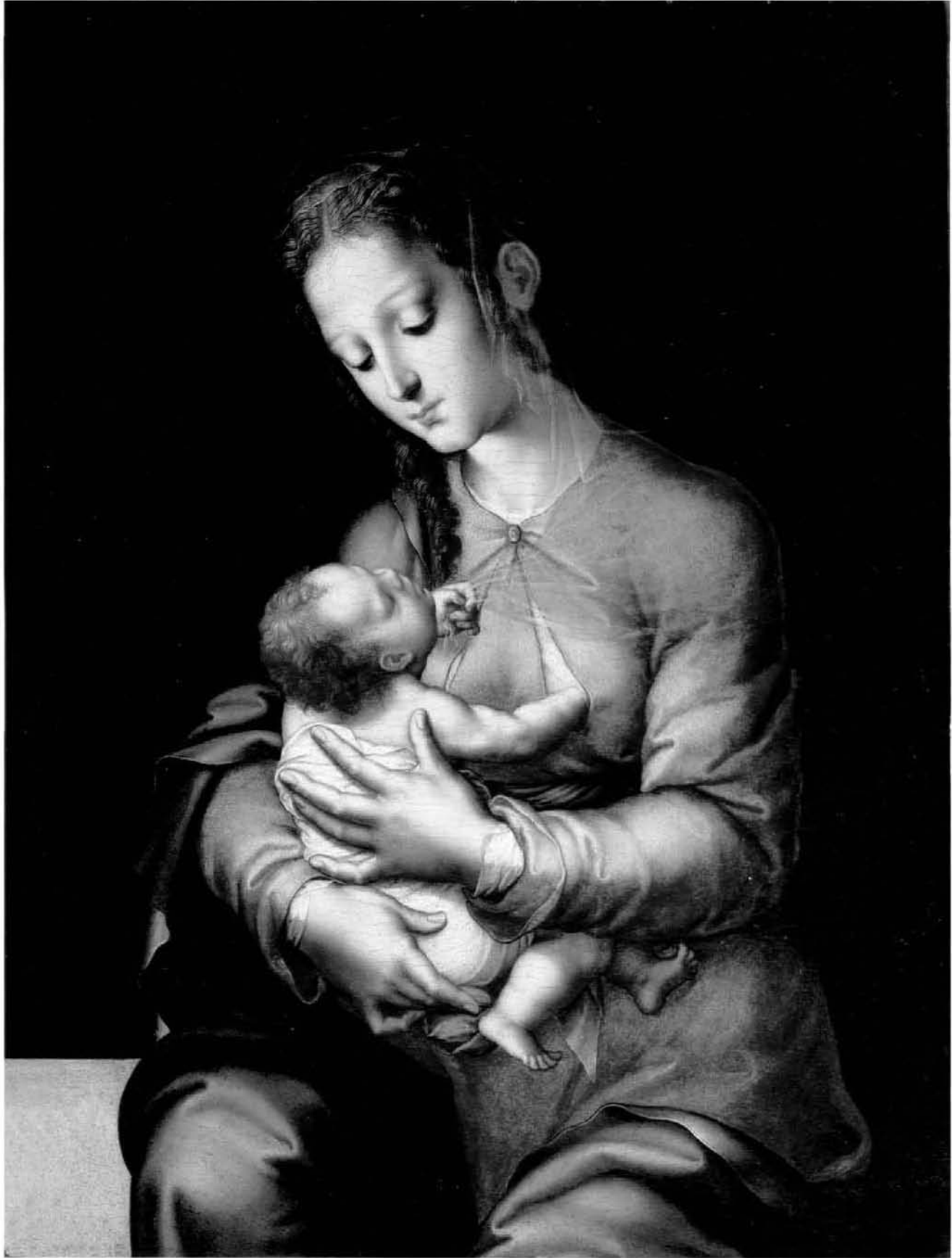
JUAN DE JUANES,
La Última Cena
MUSEO DEL PRADO, MADRID

La pintura del siglo XVI contó en la Península con varias escuelas en Castilla, Andalucía y Valencia, principalmente; a la valenciana le correspondió el papel de introductora de las formas italianas en España a través de varios de sus maestros como Yáñez, Llanos y Vicente Masip, entre los más significativos del primer tercio del siglo. A ellos se deben los primeros ecos de los grandes artistas del Renacimiento italiano como Leonardo y Rafael, al imitar con gran corrección en sus pinturas las composiciones y tipos de aquéllos. Valencia, tan vinculada a Italia por su relación portuaria, siguió manteniendo aquel italianismo en pintores más jóvenes como es el caso de Vicente Juan Masip, hijo del mencionado Vicente Masip y más conocido como Juan de Juanes, quien también tuvo una serie de hijos dedicados a la pintura. A Juan de Juanes que estuvo activo hasta su fallecimiento en 1579, debemos el conocido cuadro de *La Última Cena* para el retablo de la iglesia valenciana de San Esteban y que hoy se conserva en el Museo del Prado. Se trata de una interpretación personal de la conocida versión del mismo tema pintado por Leonardo en el refectorio de Santa María delle Grazie de Milán.

Juan de Juanes compuso la escena con un fondo arquitectónico de corte renacentista cuyo arco central sirve para realzar la figura de Cristo. Frente al momento escogido por Leonardo, el pintor valenciano subrayó aquí el momento de la institución de la eucaristía al portar Cristo en la mano una Sagrada Forma en un gesto análogo al que el sacerdote repite en la celebración de la misa. Este carácter eucarístico queda reforzado por la presencia sobre la mesa del Santo Cáliz que se venera como preciosa reliquia en la catedral de Valencia. Completan el bodegón sobre la mesa otros objetos entre los que el pintor ha colocado una naranja cortada como inequívoco fruto valenciano. Los apóstoles llevan sobre la cabeza el nimbo de santidad excepto Judas que, sentado de espaldas al espectador, sostiene en la mano la bolsa con el precio de su traición, haciendo de su rostro una imagen expresiva del mal frente a la beatífica mirada de los demás. Con estos mismos tipos Juanes llegó a pintar un elevado número de cuadros de devoción que alcanzaron un gran éxito popular.



EMISIÓN 28 de septiembre de 1979.
Juan de Juanes.
VALOR 25 p.
TIRADA 12.000.000





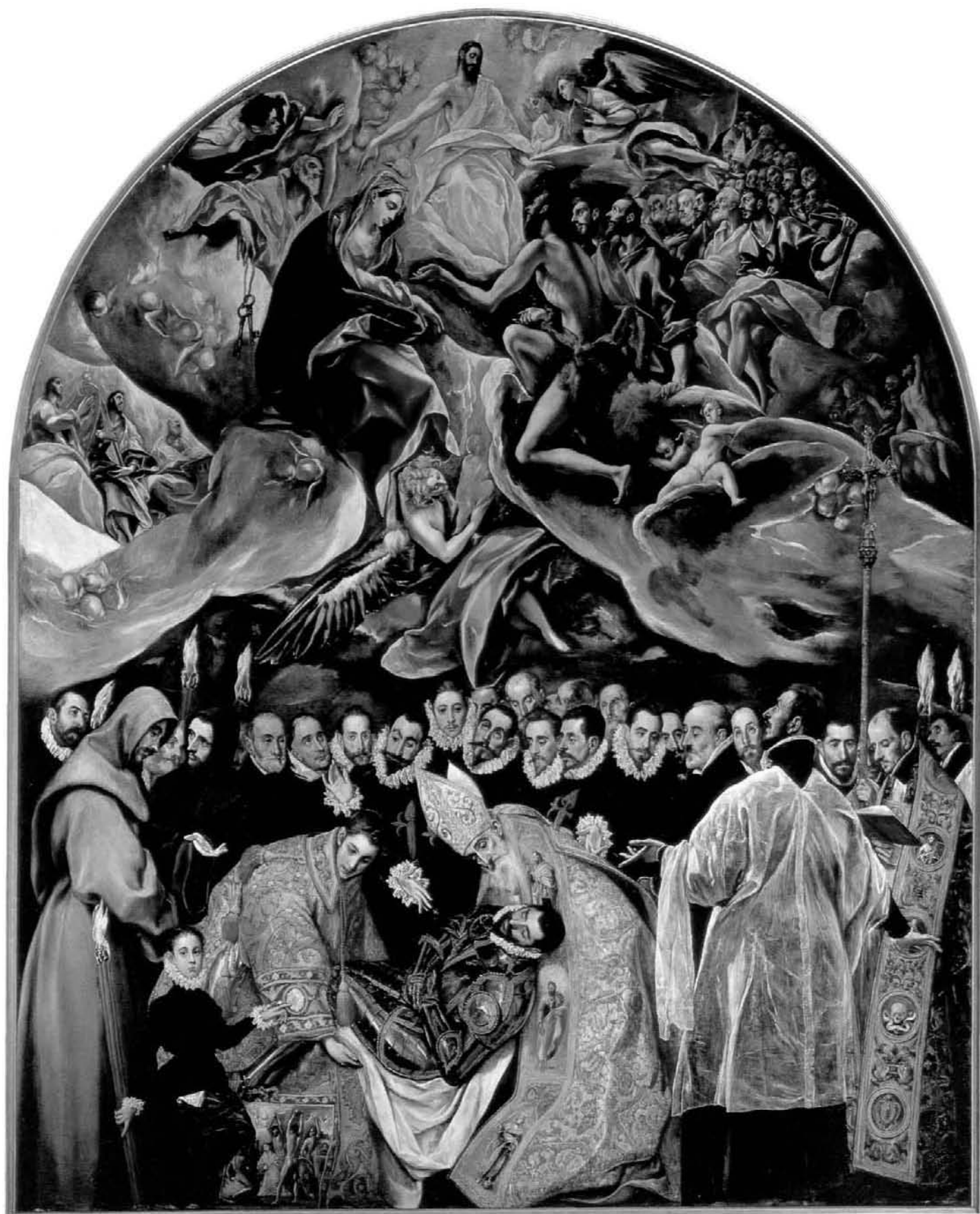
LUIS DE MORALES,
VIRGEN CON EL NIÑO
MUSEO DEL PRADO, MADRID

La pintura religiosa del siglo XVI encontró en el pintor extremeño Luis de Morales un original intérprete que le valió el sobrenombre de El Divino por el peculiar modo de concebir su obra. Él fue un contemporáneo de Juan de Juanes, sin embargo entre uno y otro parece mediar más distancia de la que separa a Valencia de Extremadura. Frente a la animada extroversión de aquél, frente al movimiento y directa mirada de sus personajes hacia el espectador, en Morales todo es silencioso recogimiento sobre sí mismo, reposo, tensión interna y un cromatismo sobrio que huye de los efectos tornasolados del maestro valenciano. Estas pautas se repiten en todos sus cuadros que, por otra parte, alcanzaron gran acogida en su tierra extremeña e incluso portuguesa pues trabajó para las catedrales de Badajoz –su ciudad natal–, Évora y Elvas, además de los múltiples retablos pintados con los colaboradores de su taller para Alcántara, Higuera y Alconchel, entre otros muchos lugares de la geografía extremeña, como años más tarde haría también otro extraordinario pintor nacido en estas tierras: Zurbarán.

El Museo del Prado conserva una corta pero selecta colección de obras de este pintor que creó unos modelos humanos inéditos y que casi parecen intuir lo que se verá en El Greco, pues sus rostros enjutos y alargados, como una expresión característicamente manierista, los fondos oscurecidos de sus tablas, y la luz de luna, que muchas veces parece alumbrar sus cuadros, coinciden con algunos de los rasgos del pintor cretense. Pero Morales, que parece sentir con una emoción especial el drama de las escenas de la pasión cuando pinta la *Piedad* que conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, o el *Ecce Homo* del Museo del Prado, apuró el modelado de un modo muy diferente, utilizando una suerte de *sfumato* leonardesco, al tiempo que los rostros parecen recordar algunos tipos flamencos, es decir, hay en él mucho de paradójico que aumenta, si cabe, la belleza de sus composiciones como esta *Virgen con el Niño* en la que se percibe con recato la contenida melancolía de la madre que intuye el final trágico de su hijo.



EMISIÓN 24 de marzo 1970.
Luis de Morales «El Divino».
Día del sello.
VALOR 2 p.
TIRADA 7.500.000





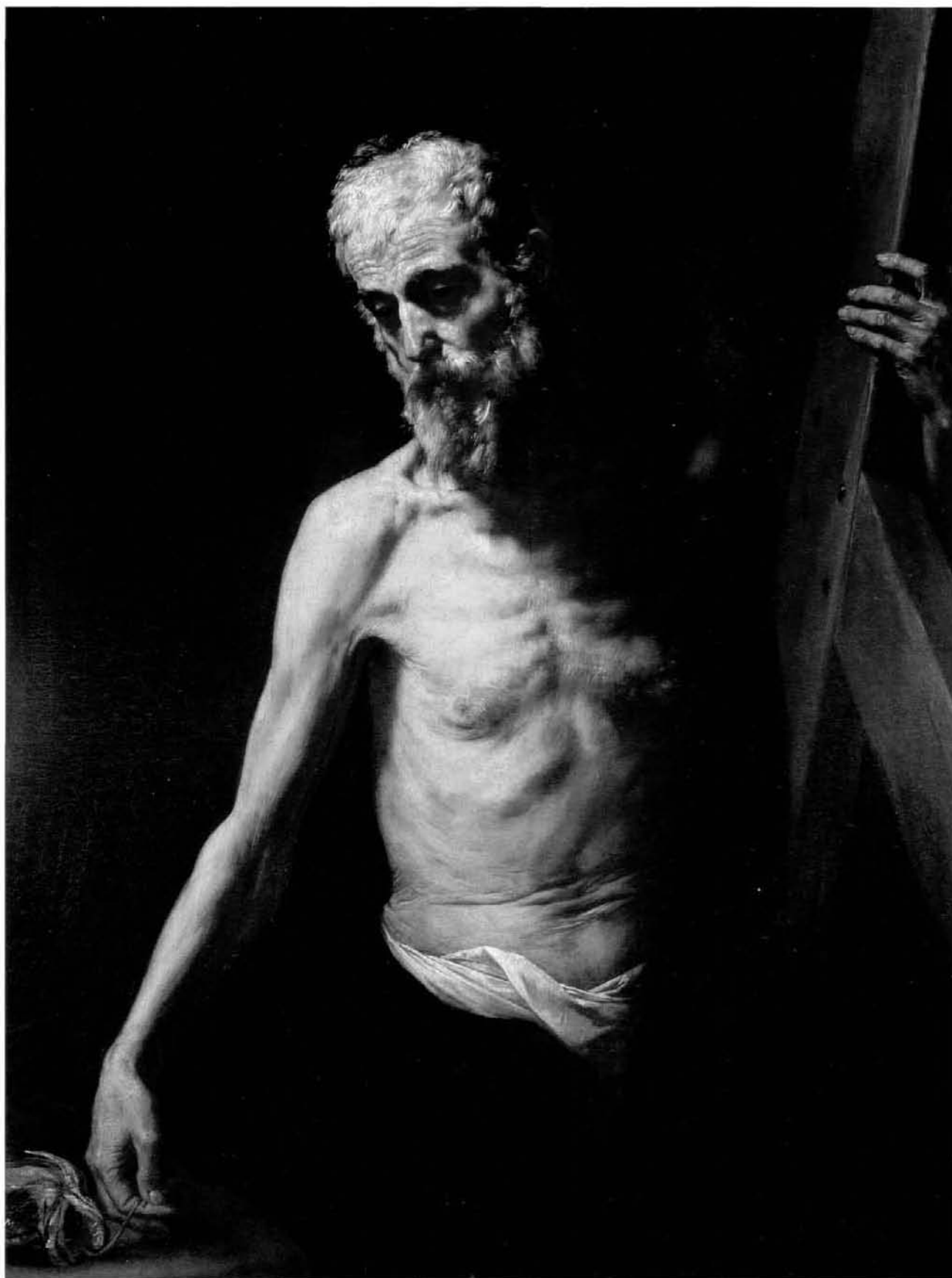
EL GRECO, *ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ* TOLEDO

El pintor Doménicos Theotokópoulos, nacido en Creta, formado en Italia y afincado en España donde se le conoció por su origen con el sobrenombre de El Greco, esto es, el Griego, encarna una de las cimas de la pintura universal y representa en el panorama español la figura más sobresaliente de todo el siglo XVI. Sabemos que estaba instalado en Toledo desde 1577 y que en esta misma ciudad murió en 1614, después de dejar una larguísima obra de una originalidad extrema. Pintó conocidos cuadros de tema religioso pero fue también un excelente retratista, y trabajó para la Iglesia de Toledo, para el rey Felipe II y, desde luego, para particulares. De él se dice siempre que supo interpretar mejor que ningún otro pintor español el alma de Castilla en tiempos de Felipe II, pues sin hacer dejación de su foráneo origen y formación, supo escrutar desde su taller en Toledo los rasgos más hondos y característicos de la sociedad en la que se desenvolvió.

En este sentido pocos lienzos lo delatan como el célebre *Entierro del Conde de Orgaz*, obra venerada no sólo por los amantes del arte sino por el espectador menos advertido. Tal es el poder de esta pintura que parece añadir algo a la propia religión. Se trata de la representación de una vieja leyenda medieval que afirmaba que al fallecer don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de Orgaz, vinieron a enterrarlo san Agustín y san Esteban, tal y como aparecen recogidos en el cuadro. Un amplio grupo de caballeros, frailes y sacerdotes presencian en silencio y de un modo natural aquel prodigio mientras que en lo alto y entre nubes un coro celestial rodea a la Virgen y san Juan intercediendo ante Cristo juez por el alma del difunto que un ángel lleva en las manos. Cada una de las figuras, en las que El Greco ha retratado a conocidos ciudadanos de Toledo, como Antonio de Covarrubias, sería objeto de un comentario pues sus rostros, mirada, actitudes, gestos y manos son un completo ejercicio de maestría insuperable al que se une el interés por el color, la luz y la técnica empleada. La obra se pintó en 1586 para una pequeña capilla de la iglesia de Santo Tomé en Toledo, de airosa torre mudéjar, desde donde hace unos años se trasladó a sus inmediaciones para favorecer la abultada peregrinación que la pintura suscita.



EMISIÓN 24 de marzo de 1961.
«El Greco», Día del Sello.
VALOR 3 p.
TIRADA 3.500.000





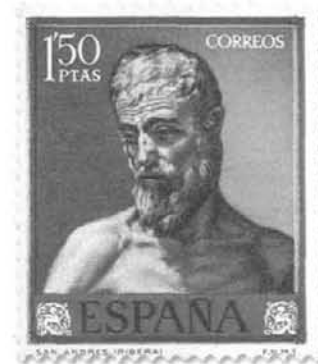
JOSÉ DE RIBERA
SAN ANDRÉS
MUSEO DEL PRADO, MADRID

El Siglo de Oro de la pintura española se identifica, paradójicamente, con el período de decadencia política de la monarquía española, es decir, con el siglo XVII, y abarca los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II, el último de los Austrias. Aquel siglo tan brillante en la pintura como en la literatura se ciementa en parte en una excepcional generación de artistas como Ribera, Zurbarán, Velázquez y Alonso Cano, nacidos por este orden entre 1591 y 1601, a los que habría que sumar el más joven Murillo que vino al mundo en 1618. Todos ellos trabajaron al mismo tiempo y llegaron a conocerse muy bien en algunos casos.

Ribera, el de más edad, se vincula por su procedencia con el realismo de la escuela valenciana de Ribalta, pero su pronta marcha a Italia y su matrimonio en Nápoles con Catalina Azzolino, hija de un pintor mediano, hacen de él un artista de sólida formación italiana sin que ello suponga distancia respecto a su origen español, pues el reino napolitano pertenecía entonces a la monarquía española y él mismo firmó sus pinturas como Jusepe de Ribera, español añadiendo también en ocasiones que era valenciano, al tiempo que en Italia era conocido como el Españoleto.

En su pintura se observa una primera etapa de marcado carácter tenebrista que hacia 1635, cuando pinta la Inmaculada de las Agustinas de Salamanca, empieza a aclararse para indagar en las posibilidades de una paleta más amplia y clara, donde el color desbancan a los violentos contrastes de luz y sombra. No obstante, este recurso tenebrista lo utilizó en muchas ocasiones para acentuar el dramatismo de la escena, como sucede en buena parte de sus obras cuando se trata de aquellos mártires, apóstoles, anacoretas y penitentes que le dieron universal reconocimiento. Ello hizo que él o su taller repitiera la misma figura con apenas variantes, como sucede con el apóstol *San Andrés*, del que sólo el Museo del Prado posee cuatro versiones que se fechan entre 1635 y 1641.

Ribera, que fue además un excelente dibujante y grabador, a la vez que pintaba dibujaba con el pincel de pelo corto y muy empastado, de tal modo que al dar color perfilaba las formas confiriéndole una textura matérica. La nobleza del rostro y el fatigado cuerpo del anciano son de una belleza indecible.



EMISIÓN 24 de marzo 1963
José de Ribera
«El españoleto».
Día del Sello.
VALOR 1,50 p.
TIRADA 4.000.000





FRANCISCO DE ZURBARÁN *SAN SERAPIO*

HARTFORD (ESTADOS UNIDOS), WARDSWORTH ATHENEUM

La ciudad de Sevilla que ya contaba con buenos maestros y talleres de pintura en el siglo XVI, recuérdese el nombre de Luis de Vargas y la posterior generación del tránsito hacia el naturalismo del siglo XVII con pintores como Roelas, Pacheco y Herrera, vio formarse a un grupo de pintores jóvenes, nacidos en torno a 1600, que encarnarán en las siguientes décadas lo mejor de la pintura española del siglo XVII. Esto es, Zurbarán, Velázquez, Alonso Cano y, algo más tarde, Murillo y Valdés Leal, sólo por nombrar a los más conocidos. Zurbarán dejaría Sevilla para volver a Extremadura. Velázquez encontraría acomodo en Madrid y Cano regresaría a Granada donde murió, es decir, se llevaron consigo aquel preciado tesoro que hallaron en los talleres hispalenses, como el de Pacheco, y contribuyeron a difundir aquel espíritu sevillano que cada uno, con particular talento, interpretó a su modo. Sus pinturas se diferencian entre sí pero participan de un común sustrato.

El pintor Francisco de Zurbarán (1598-1664), nacido en Fuente de Cantos (Badajoz), se formó en Sevilla donde realizó gran parte de su obra, se estableció en Llerena e hizo algunos viajes a Madrid donde probó fortuna como pintor. Los primeros encargos importantes se producen a partir de 1626 con las llamadas series conventuales que distintas órdenes de Sevilla le encomendaron para sus conventos como los dominicos de San Pablo, los franciscanos de San Buenaventura, los mercedarios, trinitarios, capuchinos y cartujos. Para fuera de Sevilla la orden cartuja le pidió una importante serie para la casa de Jerez (Cádiz) al tiempo que los jerónimos de Guadalupe (Cáceres) le encargaban los lienzos de la sacristía nueva. A la vista de tal demanda resulta fácil deducir que Zurbarán, además de naturalezas muertas y otros cuadros de asunto religioso y mitológico, supo explotar esta línea pictórica en la que un realismo contenido y sincero, de una religiosidad grave sin concesiones, llegó a calar en el ánimo de las gentes. Sin llegar a repetirse ni convertir en fórmula de taller trató de forma diferente a sus frailes y monjes, dio textura, color, luz y sombra a sus hábitos que, por sí mismos, constituyen una permanente lección de pintura, según se ve en *San Serapio*, mártir, pintado para la Merced Calzada de Sevilla (1628) ocupando un lugar en la sala «De Profundis».



EMISIÓN 24 de marzo de 1962.
Zurbarán.
Día del sello.
VALOR 25 c.
TIRADA 3.500.000





DIEGO VELÁZQUEZ
LAS MENINAS
 MUSEO DEL PRADO, MADRID

Más allá de su pertenencia cronológica al siglo XVII, Diego Velázquez existe al margen del tiempo, e igualmente, además de ser sevillano de origen y madrileño de adopción su arte tampoco tiene fronteras, es decir, estamos ante uno de esos genios universales de la pintura. No obstante, nadie escapa a su circunstancia histórica concreta y ésta es la que nos dice que Velázquez, nacido en Sevilla en 1599 y formado allí, en el taller del pintor Francisco Pacheco con cuya hija Juana casaría en 1618, hizo un primer viaje a Madrid en 1622 y al año siguiente ya fue nombrado pintor de cámara del rey Felipe IV. Desde entonces hasta su muerte en 1660 su vida transcurriría ligada a la corte, también se ha de destacar los dos viajes hechos a Italia, el primero en 1629 y el segundo veinte años más tarde. Todas estas fechas marcan no sólo una biografía sino que puestas en orden señalan las distintas etapas de su arte.

El periodo final de su producción es el que precisamente se abre con el regreso de su segundo viaje a Italia, donde retrató al papa Inocencio X, hizo los inolvidables paisajes de la Villa Médicis y, probablemente, pintó *La Venus del espejo*. Ahora estamos en 1651, le quedan nueve años de vida, retrata a varios miembros de la familia real, es decir, al propio Felipe IV, a la reina doña Mariana, a las infantas María Teresa y Margarita y al infante Felipe Próspero. Pero las dos obras más conocidas de este momento son *Las Meninas*, que no es sino un original retrato de parte de la familia real, y el lienzo conocido como *Las Hilanderas*. El cuadro de *Las Meninas*, o de *La Familia* como se le llamaba, se pintó en 1656 y en él, además del autorretrato de Velázquez con la paleta en la mano, aparecen reflejadas en el espejo del fondo las figuras de Felipe IV y doña Mariana que parecen presenciar la escena desde el lugar en que se coloca el espectador para ver la pintura, es decir, desde fuera del lienzo, en un formidable juego espacial del que Velázquez nos hace cómplices. Toda la atención gira en torno al grupo formado por la infanta Margarita con sus dos meninas, esto es, María Agustina Sarmiento e Isabel de Velasco, además de Mari-bárbola, la enana, y el niño llamado Nicolasito Pertusato. En un plano posterior se distingue a un guardadamas y a doña Marcela de Ulloa, que era guardamujer de las damas de la reina, mientras que el aposentador José Nieto abre la puerta del fondo de aquella estancia del desaparecido Alcázar de Madrid, cuyo espacio y luz captó magistralmente el pintor sevillano.



EMISIÓN 24 de marzo de 1959.
 Velázquez.
 Día del sello.
 VALOR 60 ¢.
 TIRADA 3.000.000





ALONSO CANO
VIRGEN DEL FACISTOL
CATEDRAL DE GRANADA

Alonso Cano nació y murió en Granada (1601-1667), pero su formación fue sevillana, en el taller de Pacheco donde coincidió con el joven Velázquez, y antes de regresar a su ciudad natal tuvo una larga estancia en Madrid, además de un breve destierro en Valencia tras el misterioso asesinato de su segunda mujer. Cano fue pintor, sí, pero también arquitecto, retablista y escultor, es decir, se trata de un artista excepcional con gran talento creador que supo expresarse al mismo tiempo con el pincel, la gubia y el compás. Como arquitecto trazó muchos retablos e hizo el proyecto para la fachada de la catedral de Granada. Como pintor su arte culmina en los monumentales lienzos que realizó para vestir la capilla mayor de la catedral granadina con los Siete Gozos de María, pintados entre 1652 y 1664. Sus composiciones son cuidadas y elegantes, como deja ver la escena de *La Visitación*, en la que el color alcanza una alegría envidiable.

Cano supo crear también modelos y composiciones propias partiendo de la tradición sevillana, muy especialmente de temas marianos tan comunes como los de Virgen con el Niño y la Inmaculada Concepción. En ellos, como en general en el arte canesco, predomina un sentido equilibrado de la composición muy lejos del dinamismo que suele agitar la composición barroca más característica, del mismo modo que sus rostros acusan una belleza ideal, muy distante del realismo propio del momento o de otros pintores de su generación. Con todo, en los temas marianos se tiende a idealizar las figuras y así lo hicieron Ribera, Velázquez, Zurbarán y, muy especialmente, Murillo.

Las numerosas versiones de la Inmaculada pintadas por Cano se interrelacionan con las talladas en madera que salieron de sus manos, entre las que siempre destacó la hecha para el facistol del coro de la catedral de Granada, obra de reducido tamaño pero cuya delicada belleza excede a toda ponderación. De su valía fueron conscientes sus contemporáneos que celosos de la obra —según recoge un testimonio de aquel momento— y viendo el aprecio que suscitaba en las gentes, el cabildo acordó hacer un «tabernáculo aparte y ponerla en custodia en la sacristía, para mostrarla a los naturales y forasteros, teniéndola por la mayor joya que hay hoy en dicha iglesia». Este modelo de Inmaculada fue imitada por sus discípulos y seguidores, entre ellos, por Pedro de Mena.



EMISIÓN 18 de julio y
24 de diciembre de 1954.
Año Mariano
VALOR 10 c.
TIRADA 5.000.000





BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO
LOS NIÑOS DE LA CONCHA
 MUSEO DEL PRADO, MADRID

La pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVII gira en torno a Murillo y Valdés Leal, dos temperamentos muy distintos con los que se cierra esta escuela agotada tras un periodo de creación absolutamente excepcional. Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) nació en Sevilla donde se formó con Juan del Castillo, abrió su propio taller en el que trabajó intensamente hasta el fin de sus días, y llegó a ser uno de los fundadores y directores de la Academia artística de Sevilla (1660).

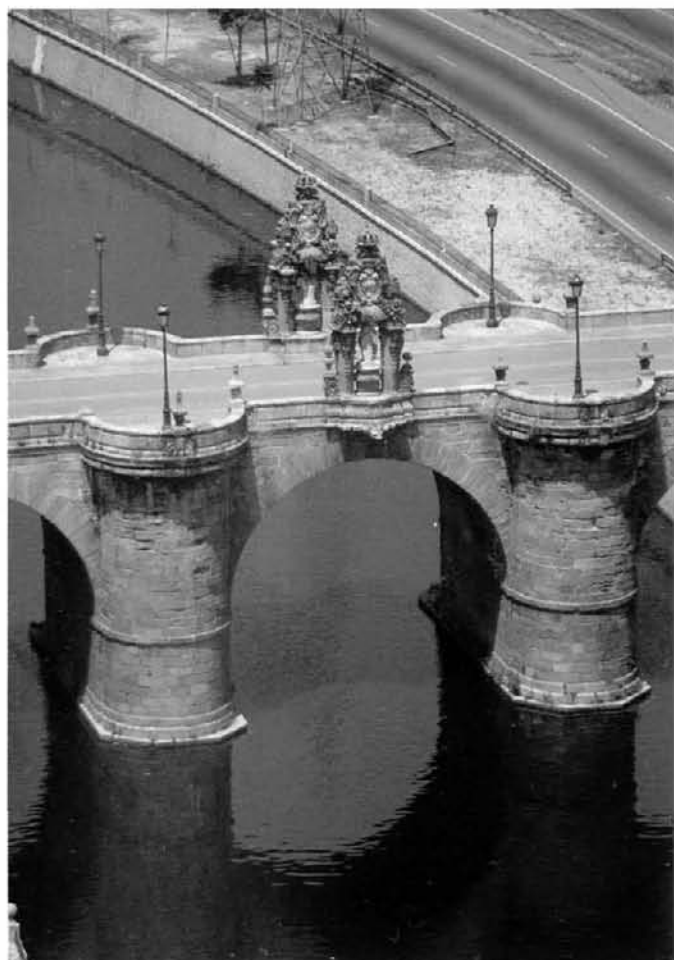
Sus comienzos se parecen a los de Zurbarán, pues la primera obra importante fue el encargo del convento de San Francisco de una serie de lienzos para vestir su claustro chico, obra que le dio fama en la ciudad. Luego llegarían otros encargos para los capuchinos pero Murillo, pintor de amplios recursos pictóricos y con un talento excepcional para la composición, buen colorista y excelente dibujante, trató los más diversos temas, en los que predomina el asunto religioso pedido por su clientela que unas veces fueron los frailes, otras la catedral, las iglesias y parroquias sevillanas o instituciones benéficas como el Hospital de la Caridad, donde dejó algunas de sus mejores obras. Llegó a crear verdaderos arquetipos de una belleza nueva como el de la Inmaculada y el de la Virgen con el Niño, de rostros amables y grandes ojos de mirada dulce.

El gran éxito de Murillo con la pintura religiosa reside en el modo natural de tratar las escenas, haciéndolas próximas, humanas, con un toque de familiaridad que dista mucho del carácter heroico de los mártires de Ribera y de la gravedad inalcanzable de los santos de Zurbarán. De ahí su acierto con los temas infantiles y populares, con los niños que comen fruta, se espulgan o juegan a los dados, tratados todos con un realismo cervantino. Desde este prisma infantil, pero en clave religiosa, representó a Jesús niño y a su primo san Juan al que le da de beber en una concha ante la mirada del cordero cuya presencia se explica en el rótulo que pende de la cruz: *Ecce Agnus Dei*. La composición triangular de la escena de *Los niños de la concha*, el modelado de los cuerpos, la belleza de los rostros, el rompimiento de nubes y ángeles, y el modo vaporoso con que está tratada la luz son algunas de las virtudes de esta obra maestra pintada hacia 1670.



EMISIÓN 24 de marzo de 1960.
 Murillo. Día del Sello.
 VALOR 80 c.
 TIRADA 3.500.000





PUENTE DE TOLEDO

MADRID

Con anterioridad a las conocidas reformas y obras que llevaría a cabo Carlos III en Madrid, en la segunda mitad del siglo XVIII, como luego se verá, ya hubo intentos notables de reforzar la imagen urbana y monumental de la ciudad como capital en el reinado de Felipe V, el primero de los Borbones. Ello se debió en parte a las valientes iniciativas del corregidor de Madrid don Francisco Antonio Salcedo y Aguirre, marqués de Vadillo, del Consejo de S. M. y del Real de Indias, que desempeñó aquel cargo desde 1715 hasta 1729, año en que falleció. Entre las obras propuestas y ejecutadas se encontraba el paseo y la ermita de la Virgen del Puerto, en la margen izquierda del río Manzanares, así como la inmediata puerta de San Vicente que luego se derribó para hacer la de Sabatini, igualmente destruida y hace pocos años rehecha con mediana fortuna. Para estas obras el marqués de Vadillo contó con la colaboración de un arquitecto muy joven pero que prometía mucho como luego la historia demostró, a pesar de haber tenido muy mala fortuna sus obras y de haber sufrido la persecución neoclásica del mundo académico, nos referimos a Pedro de Ribera, o Rivera como él firmaba. Éste con la familia Churriguera y Narciso Tomé fue uno de los representantes del verdadero barroco español, el más encendido, el que se produjo ya en la primera mitad del siglo XVIII después de la templada centuria anterior.

Toda la margen derecha del río Manzanares, pese a ser la más próxima al Alcázar y después Palacio Real Nuevo, se encontraba en un estado de cierto olvido desde que Felipe II hiciera el puente de Segovia y no contaba con otro puente sólido que salvara el modesto pero amplio y hondo cauce del río no sólo para ir hacia la carretera de Castilla sino para, en dirección sur, salir hacia Andalucía y el Real Sitio de Aranjuez, tan frecuentado por los monarcas.

Existía, sí, un viejo puente de Toledo en madera al que ya se refería Lope de Vega, pero era inseguro y estrecho, indigno de la capital del reino, por lo que Vadillo encargó a Ribera un proyecto nuevo que responde al que hoy vemos. Éste aúna solidez y belleza por el modo de mover las masas de los cubos sobre las cepas del puente, así como por los hitos monumentales de entrada, las fuentes incorporadas en el lado de Madrid y los conocidos templete que cobijan a los patronos de Madrid, san Isidro y santa María de la Cabeza, obra del escultor Ron. El puente se daba por terminado en 1732.



EMISIÓN 15 de abril de 1938.
Defensa de Madrid
VALOR 45 c. + 2 p.
TIRADA 1.550.000





PLAZA MAYOR DE SALAMANCA

En la historia del urbanismo se encuentra la plaza mayor española como una de las aportaciones más interesantes que desbordan el alcance de otros ámbitos urbanos semejantes como, desde la Antigüedad, pudieran ser el ágora griega y el foro romano. A través de la Edad Media, pero sobre todo a partir del siglo XVI en que se hizo la plaza Mayor de Valladolid y, luego, en el XVII cuando Madrid vio hecho realidad el proyecto de Gómez de Mora, se formalizó un tipo de plaza porticada con la general presencia del poder municipal en ella y una serie de actividades múltiples que iban desde el comercio y mercado hasta las representaciones teatrales y ejecuciones públicas sin omitir la celebración de las corridas de toros.

Son muchas las plazas mayores que debieran citarse con anterioridad a la de Salamanca como la de León y Córdoba, entre otras, pero todos reconocemos que la salmantina cumple holgadamente con las exigencias de monumentalidad y belleza, siendo una de las intervenciones urbanas más notables de todo el siglo XVIII en Europa.

También aquí hubo un corregidor que fue don Rodrigo Caballero y un atrevido arquitecto barroco que se llamó Alberto Churriguera, quien habiéndose ausentado de la ciudad después de los dos primeros lienzos, los del Pabellón Real y de San Martín, fue sustituido en la dirección de la obra por su sobrino Manuel de Larra Churriguera, sin separarse un ápice del proyecto de su tío, a pesar de que hubo intención de alterar la primera idea. La plaza se hizo entre 1729 y 1755, pero tiene una unidad envidiable en sus cuatro fachadas, alterada sólo por el edificio del Ayuntamiento que algo más tarde añadiría el arquitecto Andrés García de Quiñones.

La plaza toda se concibe como un verdadero coso para presenciar no sólo los espectáculos taurinos sino todo tipo de festejos, ya que en ella tienen sus balcones el Ayuntamiento, el cabildo de la catedral, la Universidad, la Clerecía, los Caballeros Veinticuatro, la Encomienda de San Juan y, naturalmente, los particulares. Las fachadas son de una contenida composición, con un ritmo muy equilibrado en la porosa distribución de sus huecos de tal manera que el barroquismo de su autor se manifiesta en la sobria embocadura del balconaje y, sobre todo, en el Pabellón Real.



EMISIÓN 7 de junio de 2002.
Exfilna 2002 Salamanca.
VALOR 0,25 €
TIRADA 1.200.000





FACHADA DEL OBRADOIRO

CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ya se observó más arriba que la catedral románica de Santiago de Compostela estaba protegida por una suerte de coraza barroca que, durante los siglos XVII y XVIII, fue envolviendo cuidadosamente el edificio medieval con nuevas escaleras, portadas, torres y remates de tal modo que sólo desde la portada de Platerías es posible adivinar el venerable cuerpo románico del edificio inicial. Todo empezó con el proyecto (1657) del canónigo y fabricante de la catedral don Manuel Vega y Verdugo que él mismo dibujó para la fachada del Obradoiro que, hasta entonces y con pequeñas modificaciones, era la que había construido el maestro Mateo, según se señaló antes.

Ahora bien, no se puede silenciar que anteriormente ya hubo actuaciones que parecían preludiar el futuro crecimiento escenográfico de la gran fachada barroca que acabaría teniendo una unidad envidiable, pese a ser el resultado de la intervención de varios maestros en momentos distintos que parecen estar en el secreto del éxito final que ellos mismos, salvo el último, desconocían inicialmente.

Fue primero la obra del arquitecto andaluz Ginés Martínez de Aranda, llamado a Compostela por el prelado don Maximiliano de Austria para quien había trabajado en Cádiz, a quien se debe la escalera (1606) que salva el desnivel de la plaza del Obradoiro con el piso de la catedral, delante de la mal llamada cripta a la que deja un acceso central. El feliz resultado de esta obra imponente parecía exigir una fachada de mayores dimensiones, dada su condición de potente zócalo basamental. Más tarde, Luis Peña de Toro, arquitecto salmantino a cuyo cargo estaban las obras de la catedral compostelana, remató en distintas alturas las cornisas de la cabecera con gratas balaustradas acabadas en pináculos y añadió un cuerpo barroco a la torre románica llamada de las Campanas. El proyecto, que fue iniciado en 1664, se dilató en su terminación, de acuerdo con la propuesta de Vega y Verdugo. Pero habrá que esperar al siglo XVIII para ver el proyecto unitario y final que concibió Fernando Casas y Novoa en 1738, cuando derribando la fachada medieval levantó el actual cuerpo central entre la torre de las Campanas y la nueva de la Carraca, que repetía el diseño de la de Peña de Toro. La obra se terminó en 1751, siendo admirables la riqueza y verbosidad de aquel barroco que enmarca el *espejo* o gran vano central que ilumina el interior de la catedral al atardecer.



EMISIÓN 1 de marzo de 1954.
Año Santo Compostelano.
VALOR 3 p.
TIRADA 5.000.000





FACHADA DE LA CATEDRAL DE MURCIA

La riqueza y variedad de matices locales del barroco español del siglo XVIII se pone de manifiesto en la fachada de la catedral de Murcia que, junto a la del Obradoiro en Compostela, revela cómo, en esta tardía centuria, las grandes fábricas catedralicias siguen marcando la pauta de la mejor arquitectura. Paradójicamente esto sucede en vísperas de la disolución del barroco, de tal manera que en estos formidables proyectos se agotan los últimos recursos de la estética barroca que, como en otro tiempo le ocurriera a la arquitectura gótica, conoció un final ascendente antes de su súbita desaparición sin dar síntomas de decrepitud. Por otra parte no sabríamos encontrar en el barroco europeo la fachada de un templo de cualquier categoría que pudiera competir con la de la catedral murciana y, en todo caso, tendríamos que mirar hacia la América española para hallar igual ánimo aunque muy distinto resultado.

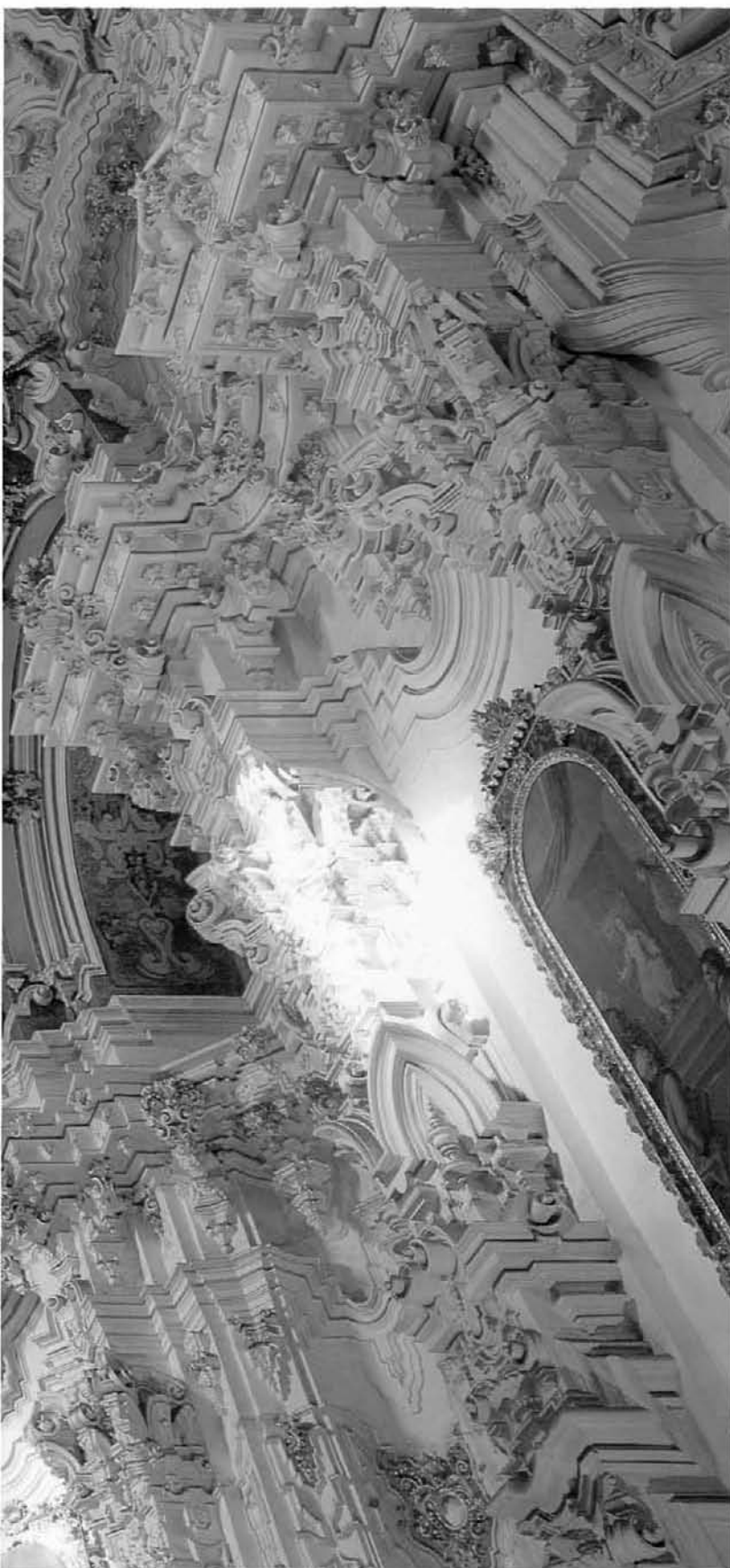
La catedral de Murcia hunde las raíces de su vieja historia en la que fue primero mezquita, después mezquita catedral y, finalmente, el edificio que hoy conocemos cuya construcción se inició en 1394 y llevó buena parte del siglo XV. Es por tanto un templo gótico, de tres naves, girola y capillas entre contrafuertes que continúan por el deambulatorio. Pero nada de esta realidad medieval se adivina a los pies de su fachada principal, pues allí crece con una fuerza desconocida y una singular alegría una verdadera fachada que hábilmente oculta las diferentes alturas del templo, con el que estilísticamente nada tiene que ver.

Una avenida del río Segura en 1733 perjudicó de tal manera los cimientos de la fachada antigua que fue necesaria su reedificación, lo cual se hizo entre 1737 y 1754 siguiendo el proyecto de Jaime Bort y Meliá, llegado de Cuenca. La fachada descansa sobre la sólida base que preparó el ingeniero Sebastián Feringan y ofrece una espectacular composición a base de muy correctos órdenes clásicos que flanquean el eje central dedicado a la Virgen, cuya imagen aparece en la bóveda que en su impulso ascendente rompe el frontón superior. La ejecución de la parte escultórica, que es muy importante, corrió a cargo de Federico Dupar.



EMISIÓN 23 de julio de 1969.
Paisajes y monumentos.
VALOR 3 p.
TIRADA 15.000.000





SACRISTÍA DE LA CARTUJA DE GRANADA

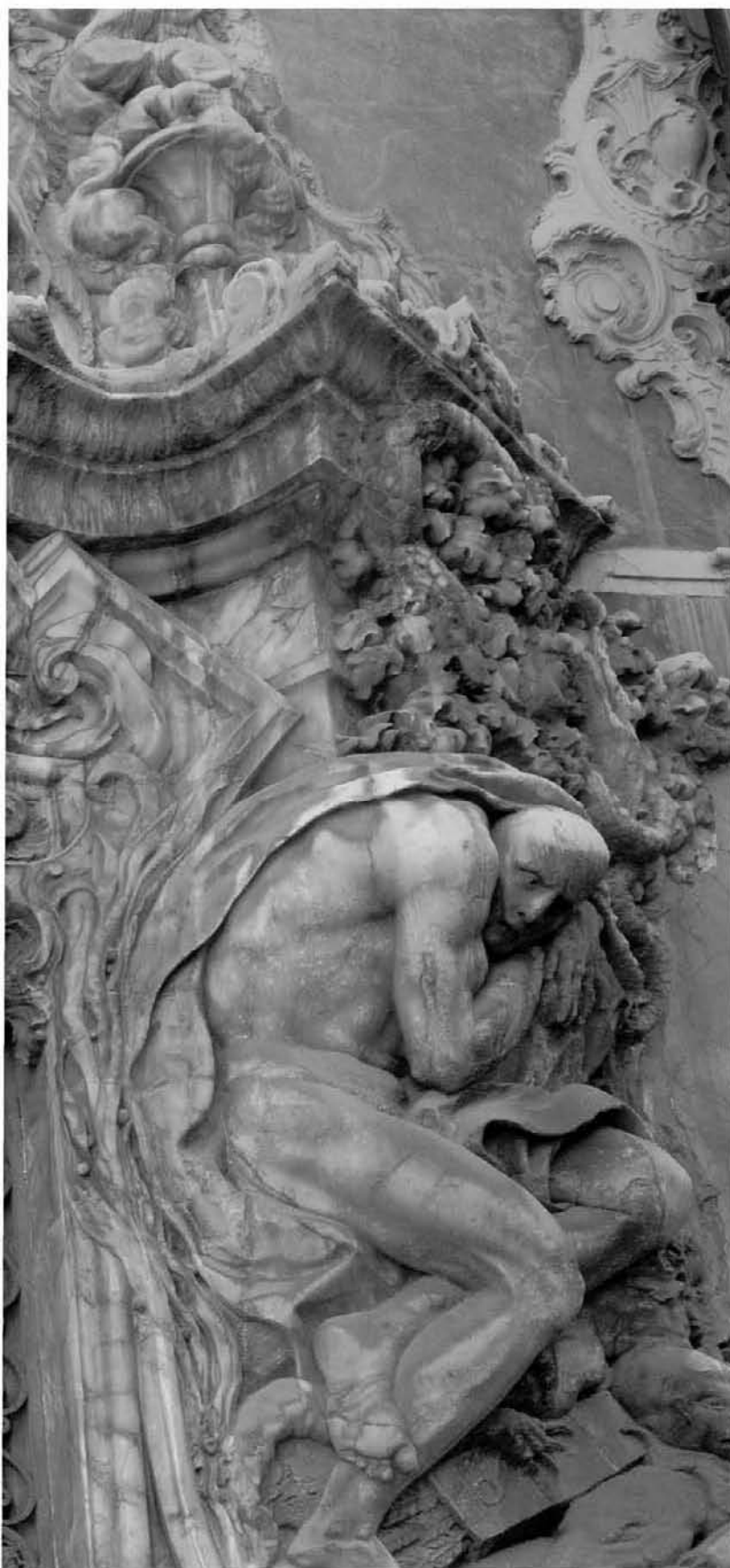
No sólo fueron las espectaculares obras públicas y las llamativas fachadas catedralicias donde se encuentra la verbosidad expresiva de este barroco dieciochesco y epigonal, sino que es posible hallarlo en los lugares más recogidos como pudiera ser el interior de una cartuja, como sucede en la de Granada. Acostumbrados al rigor de la orden cartujana, pocos pueden pensar que sería en este mundo de absoluto silencio donde se oirían las voces más agudas del barroco español. Es más, el lugar que dentro de la propia cartuja goza de mayor recogimiento, de máxima espiritualidad, de más honda devoción privada, la más alejada del mundo y la menos accesible a los que no pertenecen al escogido grupo de los padres cartujos, ese ámbito es el del Sagrario que desempeña en la vida de la cartuja un papel muy especial en relación con el culto y la custodia de la eucaristía.

En Granada, como luego en la cartuja del Paular (Madrid), la Orden de San Bruno contó con los servicios del arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo que intervino en la cabecera de la iglesia e hizo el Sagrario propiamente dicho (1704-1720), concebido como transparente camarín visible desde la iglesia, con su magnífico tabernáculo de mármoles que sobre el altar hizo también con la colaboración de los escultores Risueño, Mora y Cornejo. En una segunda campaña se acometió la nueva sacristía de la iglesia (1724-1764) tratada como es usual como una verdadera capilla, presidida por un importante altar en su testero que alberga una escultura de san Bruno, si bien la verdaderamente excepcional es la pequeña talla del fundador de la orden que ahora se expone sobre la mesa del altar, obra refinadísima de José de Mora y que es, en palabras de Orozco, «aguda expresión del alma mística cartujana». Por otra parte y, como feliz manifestación del alma artística de la cartuja granadina, un equipo de yeseros, carpinteros, tallistas y pintores, en el que destaca como proyectista el nombre de José Bada, hicieron una obra que situó al arte español al borde de lo imposible, pues es tal la libertad de concepción y ejecución del revestimiento interior de la sacristía que resulta difícil imaginar un paso más en la misma dirección. Hay aquí algo de inabarcable polifonía formal al servicio de la religión, que ofrece un mundo sin límites, sólo espesura y profundidad en una imagen infinita.



EMISIÓN 27 de junio de 1979.
Paisajes y monumentos.
VALOR 10 p.
TIRADA 10.000.000





PALACIO DEL MARQUÉS DE DOS AGUAS VALENCIA

La arquitectura civil y muy especialmente las portadas palaciegas recogieron el reto del diseño barroco más atrevido, de tal manera que en algunos casos los elementos arquitectónicos habituales fueron reemplazados por un discurso libre y escultórico como aconteció en el palacio del marqués de Dos Aguas en Valencia, uno de los ejemplos más característicos del barroco del siglo XVIII donde no parece existir fronteras entre la arquitectura que subyace y la escultura que domina. Era lo que sucedía en el Transparente de la catedral de Toledo, de Narciso Tomé, igualmente criticado por toda la opinión académica posterior.

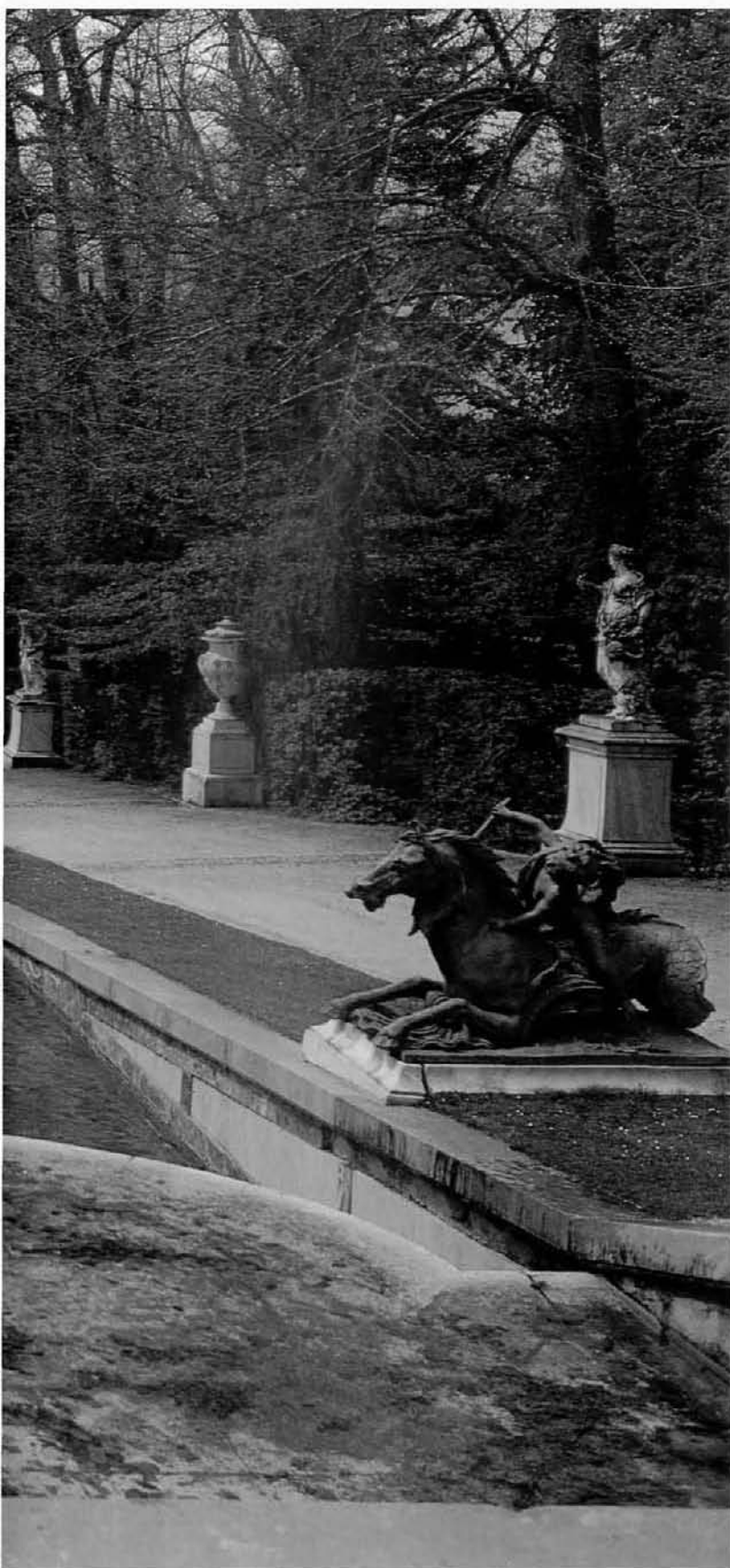
En realidad cuando se habla de este palacio valenciano los elogios o la crítica se detienen en la portada de un edificio de irregular distribución que, en 1749, el marqués don Ginés Rabassa se propuso renovar a tono con su condición y linaje. Es así como aparece el pintor Hipólito Rovira Meri, quien había vivido en Roma y a quien el marqués de Dos Aguas encargó aquella empresa. El edificio en sí sufrió tantas restauraciones entre 1854 y 1873 que resulta muy difícil ver el alcance de lo hecho por Rovira, una vez desaparecidas, por ejemplo, las pinturas al fresco de tono azul con las que decoró las fachadas sustituidas luego por un amplio repertorio ornamental de índole varia y ejecutada por una pléyade de artistas de ecléctica expresión que, sin duda, confunde al viandante.

Lo que sin duda pertenece a Rovira es el modelo y diseño de la exuberante portada, con mucho del gigantismo miguelseco en la personificación de los dos ríos o Aguas que aluden muy directamente al título del marquesado. Como contrapartida una delicada imagen de la Virgen del Rosario, patrona del marquesado y sustituida también en el siglo XIX por otra, corona la composición dentro de una capilla que cierra y abre sus puertas hacia la calle a voluntad, es decir, en el fondo la portada tiene alma de retablo como tantas veces sucedió en la arquitectura española. Esta organización piramidal está animada por otros muchos temas menores, desarrollados dentro de una imagen dominante sinuosa y movida, que supo interpretar muy bien el escultor Ignacio Vergara y Luis Domingo.



EMISIÓN 27 de junio de 1979.
Paisajes y monumentos.
VALOR 20 p.
TIRADA 10.000.000





PALACIO REAL

GRANJA DE SAN ILDEFONSO (SEGOVIA)

A los Reales Sitios que nacieron bajo el reinado de los Austrias, como El Pardo o Aranjuez, hay que añadir en el siglo XVIII aquellos de nueva planta como el de la Granja de San Ildefonso (Segovia). Aquel extraño nombre de origen agrícola y poco palaciego deriva de su origen, es decir, de la efectiva granja que con una hospedería tenían allí los frailes jerónimos de El Parral, en las inmediaciones de Segovia. Habiéndole gustado a Felipe V el lugar encargó al arquitecto real y maestro mayor de Madrid que en aquel momento era Teodoro de Ardemans, un nuevo edificio. La historia constructiva del palacio, plena de problemas de toda índole y que la historiadora María Jesús Callejo ha trazado ejemplarmente, resulta modélica en todos los sentidos, pues Ardemans, un arquitecto formado en la tradición madrileña que arranca de Gómez de Mora, proyectó y construyó un palacio de planta cuadrada, con cuatro torres en los ángulos, un patio interior y una capilla axial, es decir, de acuerdo con la hierática disposición de la arquitectura de los Austrias, un pequeño alcázar en definitiva que iniciado hacia 1721 se terminaba dos años después. Allí se refugió Felipe V en melancólico retiro cuando abdicó en favor de su hijo Luis I.

Felipe V, que se vio de nuevo en el trono por la temprana muerte de su hijo Luis, reinició una segunda campaña de obras que ocultarían el anterior palacio a base de añadirle nuevas alas y fachadas, para lo que contó con los servicios de los arquitectos, pintores y decoradores italianos Procaccini, Subisati y, sobre todo, con el gran Juvarrá. Procaccini y Subisati, además de la decoración interior del palacio, dirigieron las obras que hoy dan lugar a los patios llamados de Coches y de la Herradura (1723-1727), en un estilo italianizante y ecléctico pero de aceptación en el mundo cortesano.

En 1734 murió Procaccini y se incendió el Alcázar de Madrid por lo que Felipe V llamó al abate Juvarrá que residía en Turín para hacer el proyecto del Palacio Real, al tiempo que éste daba también el diseño para la fachada de la Granja que mira a sus extraordinarios jardines, dando así unidad y nobleza a todo lo ejecutado hasta entonces.



EMISIÓN 20 de diciembre de 1989.
Patrimonio Artístico
Nacional (Reales Sitios).
VALOR 45 p.
TIRADA 3.500.000





FUENTE DE CIBELES

MADRID

Bajo el reinado de Carlos III, Madrid conoció una etapa de dignificación de la ciudad de acuerdo con las nuevas ideas ilustradas que circularon por Europa en la segunda mitad del siglo XVIII. Ello se dejó ver en la nueva arquitectura controlada desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que, como real institución, tenía la responsabilidad de fijar el gusto oficial no sólo en la arquitectura sino también en las demás artes. Allí estudiaron varias generaciones de artistas que dieron forma al neoclasicismo español desde una etapa inicial entre barroca y académica, pues sus primeros profesores fueron los últimos representantes de un barroco tardío templado tanto por el arte cortesano de los Reales Sitios como por lo que cabe llamar el movimiento académico.

Entre ellos se encontraba Ventura Rodríguez (1717-1785), uno de los arquitectos más prolíficos de la historia del arte español, muy pronto vinculado a la obra del Palacio Real de Madrid, arquitecto del Ayuntamiento de Madrid, del Consejo de Castilla, del infante don Luis de Borbón, hermano del rey, director general de la Real Academia de San Fernando, académico de San Lucas de Roma y autor de innumerables proyectos y obras, desde la capilla del Pilar de Zaragoza hasta la fachada de la catedral de Pamplona, que ya fueron en su día ponderadas por Jovellanos en su conocido *Elogio de Don Ventura Rodríguez* (1788).

Entre sus obras se encuentra el paseo o Salón del Prado de Madrid que, trazado por José de Hermosilla, estuvo a cargo de nuestro arquitecto desde 1775. Para este lugar proyectó una formidable columnata toscana «donde puedan defenderse de las lluvias y temporales dos o tres mil personas con una fonda, botillería y otras comodidades» disfrutando desde su alta terraza de aquel frondoso paseo y sus fuentes. Este edificio no se construyó pero sí que se ejecutaron las tres fuentes por él diseñadas, la de Cibeles, Neptuno y de Apolo o de las Cuatro Estaciones que, respectivamente, representaban la Tierra, el Mar y el Fuego, de acuerdo con lecturas y programas iconológicos que salieron de las obras de Bocaccio, Montfaucon y Ripa. La escultura de la diosa Cibeles la realizó Francisco Gutiérrez y los leones, el escultor francés Robert Michel, retrasándose su terminación hasta 1792.



EMISIÓN 10 de octubre de 1931.
III Congreso de la Unión
Postal Panamericana
VALOR 50 c.
TIRADA 52.000





PUERTA DE ALCALÁ MADRID

La obra del nuevo Salón del Prado estaba contemplada dentro de un plan general de mejoras en los accesos de Madrid, para darles un tono monumental que hasta entonces no tenían y poner especial énfasis en la entrada por el camino de Alcalá o carretera de Aragón donde se levantaría la conocida puerta de Alcalá, junto a los jardines del Buen Retiro que directamente llevaba a la plaza de Cibeles. Esto sucedía por los mismos años en que Ventura Rodríguez trabajaba en el mencionado Salón, es más, este arquitecto había preparado también una serie de dibujos con propuestas para la puerta de Alcalá que no llegaron a prosperar, pues Carlos III prefirió contar con los servicios del arquitecto italiano Francisco Sabatini (1721-1793), que se había traído de Nápoles, quien eclipsó a todos los arquitectos españoles que hasta entonces habían estado al servicio real, entre ellos y muy especialmente al citado Ventura Rodríguez.

Dentro de la serie de puertas monumentales no hay nada que pueda competir con la puerta de Alcalá (1764-1778) de Sabatini, desde los viejos prototipos romanos de los arcos de triunfo hasta las propuestas neoclásicas más exigentes en la línea de Klenze y los propileos de Munich, pasando por las versiones renacentistas de Miguel Ángel y Sanmicheli, o las puertas que Blondel diseñó para el París de Luis XIV. La puerta de Alcalá, con sus tres huecos centrales abovedados y los dos extremos adintelados, rebasa por su amplitud y solemnidad cualquier antecedente dentro de un lenguaje propio del barroco clasicista romano de gran potencia en todos sus elementos, desde las columnas de capiteles con guirnalda hasta el poderoso ático en el que figura el nombre del rey Carlos III. Sus dos fachadas son ligeramente distintas: ofrece una mayor dureza la exterior mientras que resulta más gentil la que mira a la ciudad. De cualquier modo ha perdido ya todo recuerdo militar que, en todo caso, queda relegado a los graciosos grupos escultóricos que Michel y Gutiérrez, los dos colaboradores de la fuente de Cibeles, hicieron en piedra blanca de Colmenar destacando sobre la masa gris de granito con el que se hizo la puerta.



EMISIÓN 13 de noviembre de 1961.
IV Centenario de la
Capitalidad de Madrid.
VALOR 3 p.
TIRADA 3.500.000





MUSEO DEL PRADO

MADRID

Ya se ha aludido al empeño de Carlos III por dar a Madrid el aspecto digno y propio de una gran capital de Estado, siendo las mejoras del paseo del Prado con la formación del Salón y las mencionadas fuentes de Ventura Rodríguez, una buena prueba de ello. Sin embargo, no bastaba, era necesario dotar a la ciudad de edificios e instituciones que pregonaran a los cuatro vientos que era aquella una monarquía ilustrada y comprometida con el Siglo de las Luces. Surgieron así el nuevo Jardín Botánico sobre el mencionado paseo, el Observatorio Astronómico en sus inmediaciones sobre el cerro de San Blas y, sobre todo, el Museo de Ciencias, hoy Museo del Prado. El arquitecto que intervino en las tres obras, entre 1785 y 1790, quien realizó el proyecto del observatorio y del museo, así como las entradas monumentales del Jardín Botánico, fue Juan de Villanueva (1739-1811), el máximo representante del neoclasicismo español. Formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y después de una estancia en Roma como pensionado, trabajó al servicio del rey en El Escorial, El Pardo y Aranjuez, siendo además arquitecto mayor de Madrid y como tal autor de la reconstrucción de su plaza Mayor de Madrid destruida en parte por el incendio de 1790.

Por mediación de Floridablanca se le encargó a Juan de Villanueva el proyecto del Museo de Ciencias como complemento del Jardín Botánico, si bien las circunstancias lo llevaron a albergar una de las mejores colecciones de pintura del mundo. El edificio actual responde al segundo y definitivo proyecto que está concebido como telón de fondo de la prolongación del Salón del Prado. Su composición es un buen ejemplo de las enseñanzas de la Academia, pues consta de cinco elementos que incorporan columnatas en tres de sus fachadas, es decir, el grave dórico romano para el eje principal, el orden jónico en la planta noble y el corintio reservado para la fachada que mira al Botánico. En su interior, la rotunda jónica con luz cenital y casetones en la bóveda subrayan el academicismo de Villanueva y recuerdan sus años pasados en Roma. La obra no la llegó a ver acabada el arquitecto, pues la invasión francesa no sólo la paralizó sino que la dañó seriamente en lo que hasta entonces se había construido.



EMISIÓN 18 de octubre de 1985.
Exposición Filatélica
Nacional. Exfilna'85.
VALOR 17 p.
TIRADA 3.500.000





FRANCISCO DE GOYA
LA VENDIMIA
MUSEO DEL PRADO, MADRID

Entre los siglos XVIII y XIX, el aragonés don Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) protagoniza por sí mismo lo más interesante que se produce en el mundo del arte y no sólo dentro del ámbito español sino en relación con el amplio panorama general europeo. Aquel cambio de siglo que coincidió con el declive del neoclasicismo y el surgir del romanticismo fue testigo de apasionantes tensiones entre la razón y el sentimiento, tanto en el mundo del arte como en el de la literatura y la música, pues no se olvide que, por ejemplo, Beethoven, otro genial sordo, fue riguroso contemporáneo de Goya y planteó cuestiones muy semejantes en el terreno musical. Fue esta fructífera etapa un período de transición y cambio en todos los órdenes que anunciaba profundas transformaciones políticas y sociales, siendo el mismo arte de Goya una voz que en el campo del arte revolucionó desde sus raíces el modo tradicional de concebir la pintura, tanto en el plano conceptual como en el orden técnico, cuyos nuevos modos llevó también al grabado calcográfico.

Son varias las etapas en las que tradicionalmente se vertebraba la pintura de Goya, aunque sobresale por la incidencia que tuvo en su vida los años en que trabajó para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, en Madrid, manufactura real a la que se vinculó gracias a su cuñado Francisco Bayeu. Entre 1786 y 1787, hizo varios cartones para tapices en los que se representan las cuatro estaciones del año, conservados hoy en el Museo del Prado y cuyos tapices se destinarían al palacio de El Pardo. El del «Otoño» o «La vendimia» estaba destinado al comedor y según el texto que Goya escribió «representa una señora con su marido con un racimo de uvas en las manos y un niño en ademán de cogerlas; tras ellos una criada con una cesta de uvas en la cabeza».

Detrás de esta simple descripción los estudiosos de Goya han querido ver protagonistas de carne y hueso cuya identidad no ha sido posible demostrar, por lo que nos quedamos con la intención declarada del pintor que, una vez más, aprovechó estos encargos para depurar sus composiciones, buscando el equilibrio de las masas, de la luz y del color, color que muchas veces resultaba difícil de traducir con los hilos del hábil tapicero.



EMISIÓN 24 de marzo de 1958.
Goya. Día del Sello.
VALOR 2 p.
TIRADA 3.000.000





FEDERICO DE MADRAZO
LA CONDESA DE VILCHES
 MUSEO DEL PRADO, MADRID
 CASÓN DEL BUEN RETIRO

La pintura del siglo XIX, como en general todo el arte de esta centuria y no sólo las llamadas artes plásticas sino la música, la literatura, en fin, todo aquello que tiene que ver con el proceso creador, está sujeta a una serie de cambios rápidos y profundos que ponen de manifiesto la crisis de la noción de estilo que hasta entonces ha servido para escalonar la historia del arte. De manera que después del neoclasicismo, que tiene un planteamiento teórico muy claro y reglado, se produjo un movimiento que llamamos romanticismo y que como una ola gigante lo inundó todo, cogiendo bajo sus aguas a pintores de muy distinta expresión pero que, quizá, compartieron un mismo modo de sentir. Ésta es la clave del romanticismo, como afirmaba Baudelaire: el modo de sentir. Por otra parte, en la rivalidad entablada entre clásicos y románticos la victoria fue para una tercera opción, el eclecticismo, es decir, un modo libre y abierto de entender el arte, sin vincularse de un modo riguroso a ninguna teoría exclusivista.

Dentro de la pintura romántica que recorre buena parte del siglo XIX se encuentra Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), uno de los mejores retratistas españoles de todos los tiempos. Nacido en Roma y establecida su familia en Madrid, donde su padre José de Madrazo había sido ya pintor de cámara de Carlos IV, hizo un primer viaje a París en 1832 donde fue discípulo de Ingres y llegó a exponer algunas obras en el Salón del Louvre. A este viaje seguirían otros tanto a la capital francesa como a Roma, donde se dejó seducir por el arte purista de los nazarenos, es decir, tuvo un largo aprendizaje de base ecléctica que le permitió crear su propio estilo sobre una sólida formación cuya exigencia por el dibujo era de origen clásico mientras que el color obedecía a la paleta romántica, al igual que el modo de ver y captar a sus modelos.

Llegó a pintar más de 600 retratos dejándonos las imágenes más vivas de la sociedad isabelina y de la Restauración, desde la reina destronada en 1868 hasta su yerno Mariano Fortuny, casado con su hija Cecilia. Entre sus retratos femeninos son muy conocidos los de Gertrudis Gómez de Avellaneda o el de la marquesa de Montelo, pero a todos aventaja el de la condesa de Vilches (1853) por su composición, luz y color, descubriéndose en él al buen discípulo que fue de Ingres. Madrazo llegó a ser director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Museo del Prado hasta su fallecimiento.



EMISIÓN 29 de septiembre de 1977.
 Federico Madrazo.
 Día del Sello.
 VALOR 10 p.
 TIRADA 8.000.000





MARIANO FORTUNY
LA VICARÍA
 BARCELONA, MUSEO MACBA

La personalidad indudable de muchos maestros y la dificultad para vincularlos a una determinada corriente hacen muy difícil la estructuración lineal de la pintura del siglo XIX, tal y como ocurre con Mariano Fortuny (1838-1874), pintor catalán nacido en Reus (Tarragona) y muerto en Roma a los 35 años. El perfil biográfico de Fortuny resulta atípico pues la vida le sonrió al margen de los cauces oficiales y de las distinciones, premios y exposiciones que, normalmente, impulsan el crédito de los artistas, alcanzando fama y dinero en Europa por el valor intrínseco y objetivo de su propia obra. Su periplo artístico no deja de ser igualmente sorprendente pues habiendo entrado en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja de Barcelona (1852), donde recibió las enseñanzas de Lorenzale y Milá, ganó la beca a Roma que convocaba cinco años más tarde la Diputación barcelonesa (1857), con un cuadro de historia protagonizado por Ramón Berenguer III. Vuelto a España, la Diputación de Barcelona le requirió para ir a Marruecos a tomar apuntes cual reportero gráfico de la guerra de África (1859-1860) y allí descubrió un mundo de luz, color, costumbres, tipos y paisajes que transformaron su visión de la pintura. Pero al regreso y pasando por Madrid hizo otro descubrimiento no menor, el Museo del Prado, los lienzos de Ribera, Velázquez, Goya... Fortuny no hace sino viajar, se va a París, vuelve a Roma, se embarca de nuevo para Marruecos y otra estancia, ésta más larga, en Madrid, donde ahora son los maestros venecianos, El Greco y los inmortales de siempre que viven en el Prado los que copia y estudia. Federico de Madrazo era entonces director del museo, Fortuny lo trata y acaba casándose con su hija Cecilia (1867).

Aquella boda, se afirma, le inspiró el más célebre de sus cuadros aunque seguramente no el mejor, pero sí el que desde entonces le dio fama creciente en España, Francia e Italia: *La vicaría* (1870). Una escena de género ambientada en el siglo XVIII magistralmente pintada, donde siempre se ha ponderado el realismo del detalle a pesar del reducido tamaño del cuadro, relacionándose por formato y asunto con el *tableautin* francés que Meissonnier puso de moda en Francia. El cuadro expuesto y vendido en París por su marchante Goupil alcanzó una cifra astronómica: 70.000 francos. Más tarde nuevas revelaciones al visitar Granada donde nació su hijo y también pintor Mariano Fortuny y Madrazo, y un final en Roma, después de haber pintado el *Desnudo en la playa de Portici* con los ojos de un pintor impresionista cautivado por la pintura al aire libre.



EMISIÓN 25 de marzo de 1968.
 Mariano Fortuny.
 Día del Sello.
 VALOR 40 c.
 TIRADA 6.000.000





BANCO DE ESPAÑA

MADRID

La secuencia estética formada por el clasicismo y el romanticismo caracteriza buena parte de la arquitectura del siglo XIX, produciendo edificios columnarios y templos neogóticos por los arquitectos formados en la Academia primero y, desde 1845, en la Escuela de Arquitectura de Madrid, viéndose rebasada por el eclecticismo que, bajo la Restauración alfoncina produjo frutos tan sólidos como el edificio del Banco de España, en Madrid. Se trata de una compleja obra en la que por vez primera se le da un carácter noble a esta nueva institución, el Banco de España, cuya imagen arquitectónica se debe al resultado de un concurso (1882) del que resultó ganador Eduardo de Adaro (1846-1906), arquitecto desde 1872.

Las fachadas ofrecen una de las imágenes más fuertes de la arquitectura española del siglo XIX en la que, dentro de una línea monumental, coexisten los dos rasgos propios del establecimiento: el industrial y el representativo. El primero afecta a todo el zócalo del edificio, es decir, planta baja y entresuelo, en buena sillería de granito, mientras que el segundo caracteriza el piso principal, ejecutado en piedra caliza. En éste se deja ver la solemne y larga serie de arcos y columnas en una combinación que recuerda los ritmos de las arquitecturas venecianas de Sansovino y Scamozzi. A cada una de las dos portadas corresponde una escalera de honor; la labrada en mármol de Carrara fue la más importante por su diseño, material y cerramiento vítreo que hizo en Londres la casa Mayer de Munich. El edificio guarda, además, alguna sorpresa como el antiguo patio de la Caja General con una bella estructura metálica de tres alturas que se hizo en Mieres (Asturias). Fueron muchos los artistas y artesanos que intervinieron en el Banco de España, algunos de origen italiano, como el escultor Carlo Nicoli, que se comprometió a hacer en mármol de Italia los modelos que en yeso hicieron escultores españoles como Algueró, Font y Jerónimo Suñol. De sus manos salieron un importante grupo de esculturas decorativas como las cariátides de la fachada que, junto a medallones y otros relieves, dan una singular nobleza al Banco de España, una de las obras de cantería más cuidadas de nuestro siglo XIX.



EMISIÓN 5 de noviembre de 1982.
Paisajes y monumentos.
VALOR 6 p.
TIRADA 6.000.000





HOSPITAL DE SAN PABLO BARCELONA

La arquitectura catalana en torno a 1900 cuenta con dos maestros que son referencia inexcusable en el medio barcelonés y que, a pesar de ser muy diferentes entre sí, pertenecen rigurosamente a la misma generación, nos referimos a Luis Doménech y Montaner (1850-1923) y Antonio Gaudí (1852-1926). La obra de Luis Doménech explica bien el tránsito natural que se produce entre el eclecticismo y el modernismo, hasta tal punto que en un conocido artículo publicado en *La Renaixença* (1878) defendía la libre elección de elementos del pasado para conformar una nueva imagen de la arquitectura y «si procurar la práctica de todas las buenas doctrinas es ser ecléctico, si creer que todas las generaciones nos han dejado alguna cosa buena que aprender y quererlo estudiar y aplicarlo es caer en esta falta, nos declaramos convictos de eclecticismo...».

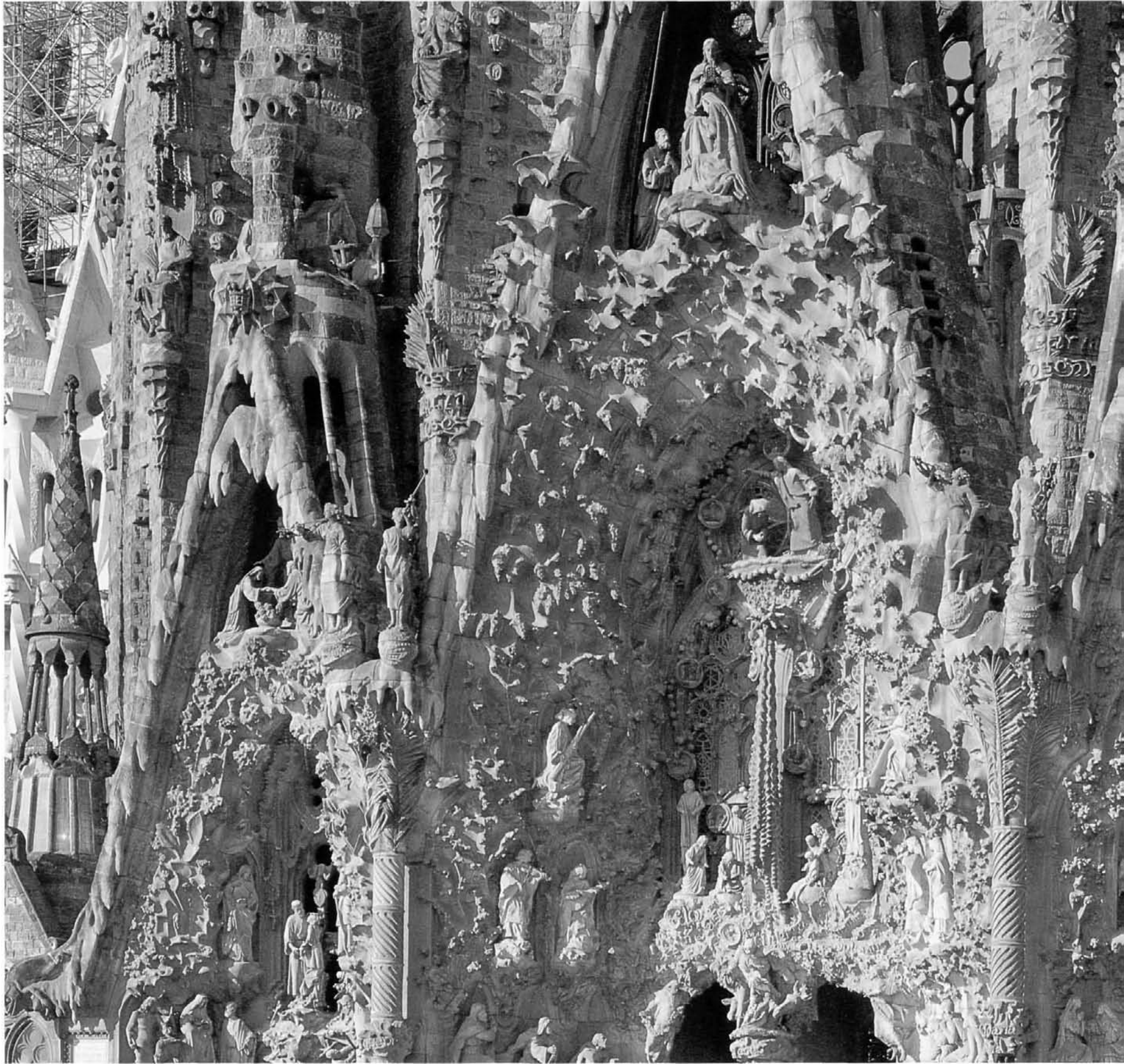
Esto afirmaba el que sería autor de los edificios modernistas más bellos de Barcelona, sea la casa Lleó Morera (1905), obra maestra tanto por sus fachadas como por los interiores donde contó con la colaboración de Gaspar Homar y Eusebio Arnau, sea el Palacio de la Música Catalana (1905-1908), símbolo del espíritu de *La Renaixença* que aquí asumiría el Orfeón Catalán.

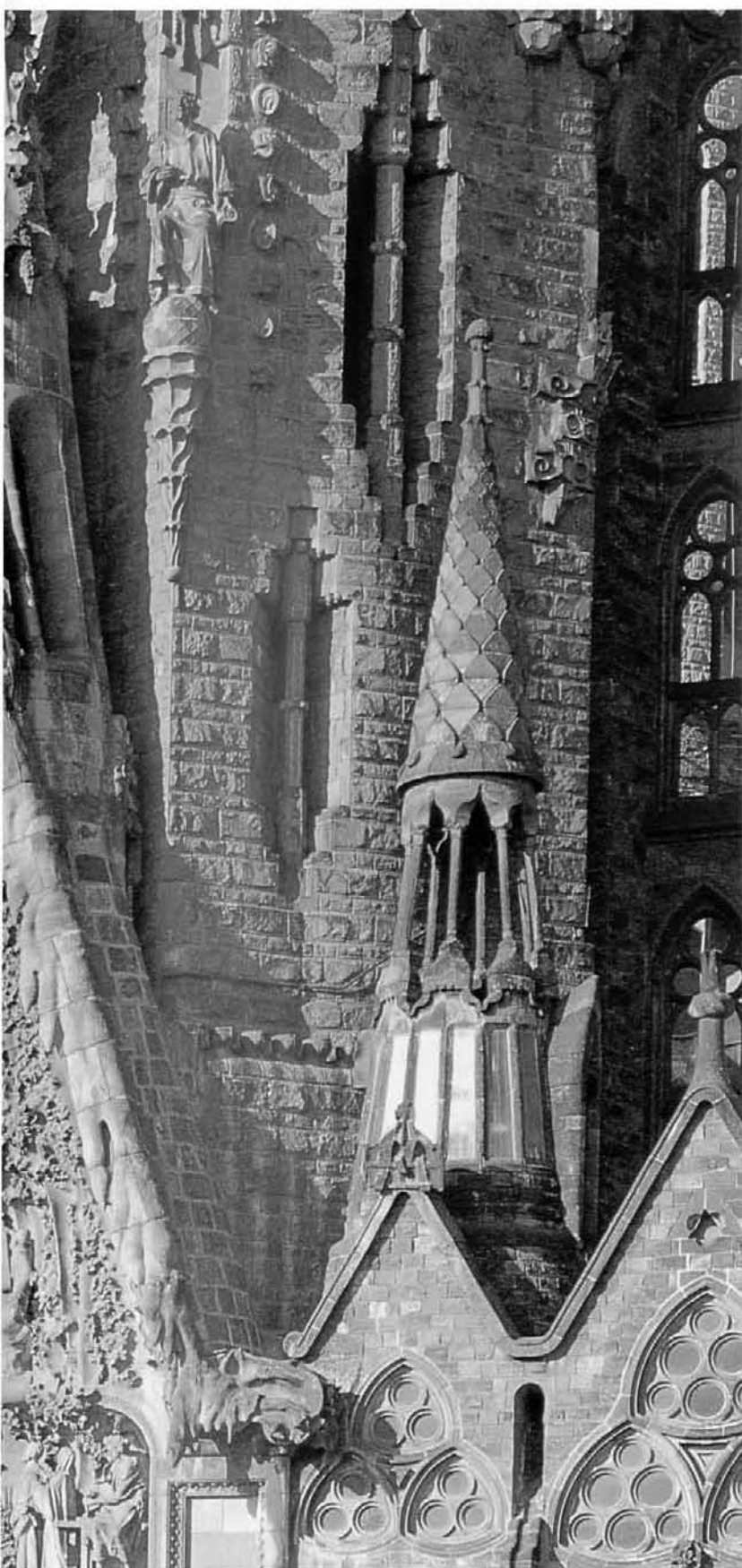
Por aquellas fechas Doménech ya estaba trabajando en otra de sus grandes obras, el hospital de San Pablo, que se construyó en varias etapas, la primera entre 1902 y 1910. El conjunto del hospital resulta ejemplar desde su propia historia, pues aunque la construcción se debió al legado particular de don Pablo Gil, se vinculó, no obstante, al secular prestigio del hospital barcelonés de Santa Cruz. Todo ello se narra en las magníficas escenas que aparecen en el edificio de la administración, ejecutadas en mosaico por el artífice italiano Mario Maragliano, sobre bocetos del pintor Labarta.

El hospital sigue el sistema de pabellones aislados. Debiéndose tan solo a Luis Doménech una parte de la obra que hoy podemos ver, si bien el principal colaborador que continuaría los trabajos, su hijo Pedro, siguió puntualmente el proyecto paterno en el resto de los edificios. La vistosa combinación del ladrillo con la cerámica vidriada y policroma que reviste interior y exteriormente el edificio, con gestos neogóticos y mudéjares, no puede hacernos olvidar el interés de las nuevas soluciones constructivas orientadas a salvaguardar la higiene, ventilación e iluminación del hospital.



EMISIÓN 30 de noviembre de 2001.
Patrimonio Mundial
de la Humanidad.
VALOR 0,24 €
TIRADA 1.200.000





SAGRADA FAMILIA

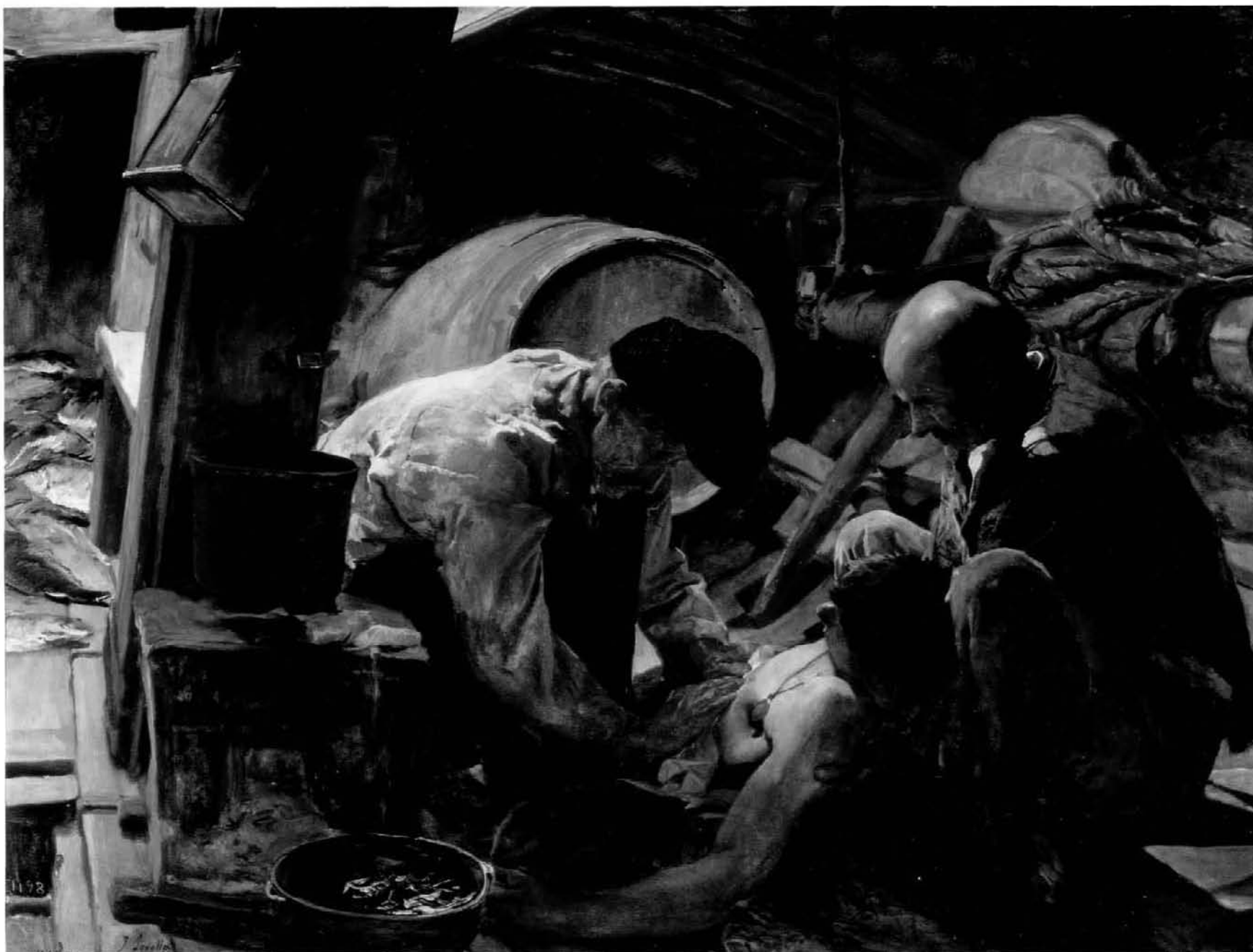
BARCELONA

Muy diferente resulta la arquitectura de Antonio Gaudí y Cornet (1852-1926) que, a partir de la formación ecléctica que proporcionaba la Escuela de Arquitectura de Barcelona, supo encontrar una expresión propia al margen de lo que por entonces hacían sus compañeros de promoción, aunque siempre sobre una base ecléctica y medievalizante, desde la casa Vicens (1883) hasta la de los Botines en León (1891-1893). Sólo de modo muy puntual y esporádico coincidió con la moda modernista en edificios como la casa Batlló (1905-1906) y la casa Milá o La Pedrera (1905-1911). Pero al margen de estas y otras obras, todas ellas de un interés particular, pues Gaudí no se repite sino que indaga, inventa y cada edificio representa una experiencia nueva partiendo de cero, dejando a un lado, decimos, esta serie de encargos hubo uno que fue el eje de su propia existencia, la Sagrada Familia de Barcelona cuya larga e inacabada historia cabe resumir del siguiente modo.

El arquitecto Francisco de Paula del Villar Lozano había recibido de don José Bocabella el encargo (1881) de levantar el templo expiatorio de la Sagrada Familia, en el que se resumían muchos anhelos del neocatolicismo beligerante de la Restauración alfonsina. Dos años más tarde, cuando se alzaban los pilares de la cripta, entró Gaudí en contacto con la obra por mediación del también arquitecto Jerónimo Martorell y desplazó y alteró el proyecto de Villar. Terminada la cripta en 1891, se inició el templo por la cabecera de acuerdo con un nuevo proyecto de Gaudí absolutamente excepcional por su magnitud, pero sobre todo por su consideración espacial, soluciones constructivas y elementos ornamentales. Gaudí era un buen conocedor de la arquitectura medieval y un devoto lector del *Diccionario razonado* de Viollet-le-Duc y esto se acusa en la Sagrada Familia que, sin embargo, no puede tildarse de historicista ni de neogótica. Gaudí contó con un número importante de colaboradores, entre los que se encontraban Berenguer, Jujol, Rubió, Sugranyes y Quintana, y ello permitió que tras su muerte (1926) no se paralizaran las obras que, sin embargo, se detuvieron en 1936, año en el que se perdieron gran parte de los modelos y dibujos de la obra. Gaudí descansa en la cripta de la Sagrada Familia, que necesitó una restauración tras la Guerra Civil, iniciándose en la vida del templo otra etapa aún sin concluir.



EMISIÓN 27 de septiembre de 2002.
150º Aniversario del
nacimiento de Gaudí.
VALOR 0,50 €
TIRADA 1.200.000





JOAQUÍN SOROLLA
AÚN DICEN QUE EL PESCADO ES CARO
 MUSEO DEL PRADO, MADRID
 CASÓN DEL BUEN RETIRO

Entre los siglos XIX y XX aparece una generación de pintores cuya obra en unos casos parece cerrar un ciclo de largo alcance, como es el caso de Sorolla, y en otros abrir la puerta a la pintura contemporánea, como resulta evidente en la producción de Picasso. Joaquín Sorolla había nacido en 1863, estudió en la Academia de Bellas Artes de San Carlos y viajó a Madrid donde estudió y copió a Velázquez, Ribera y Ribalta en el Museo del Prado. En 1883 obtuvo la medalla de oro en la Exposición Regional de Valencia y desde entonces conoció el éxito en todos los certámenes a los que acudió, desde las Exposiciones Nacionales hasta las internacionales celebradas en Munich y Viena (1892), el Salón de París y la Exposición Colombina de Chicago (1893), Berlín (1896), etcétera.

Hasta 1900 aproximadamente su pintura trató temas muy diversos en los que unas veces se descubre lo que se ha llamado el sentimiento trágico de la vida con un cierto sentido naturalista del que es una buena muestra el lienzo titulado *Aún dicen que el pescado es caro*, cuadro que le valió precisamente la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895. La obra la había pintado el año anterior y la escena narra una escena de costumbres, la de unos pescadores que atienden en la barca a otro más joven que ha sufrido un accidente. El punto de vista elegido, en alto y algo oblicuo, será una constante en su futura obra pero, en cambio, desaparecerá todo el detalle descriptivo y los colores opacos, en beneficio de una pintura luminosa, de paleta alegre y pincelada impresionista como se ve en sus obras más conocidas. Efectivamente, desde 1900 en adelante los niños jugando en la playa con el agua, las barcas de henchidas y blancas velas, mujeres al borde del mar bajo un sol fuerte levantino que el agua refleja, darán a su pintura un sentido iluminista del que carecía anteriormente. Sorolla fue igualmente un excelente retratista y en la etapa final de su vida recibió el encargo de Mister Archer M. Huntington, fundador de la Hispanic Society de Nueva York (1911), para decorar la biblioteca de esta institución en el que se daría una visión de España a través de los tipos más característicos de las distintas provincias españolas. Sorolla murió en 1923.



EMISIÓN 24 de marzo de 1964.
 Joaquín Sorolla.
 VALOR 2,50 p.
 TIRADA 4.500.000





PABLO PICASSO

GUERNICA

MUSEO NACIONAL

«CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA», MADRID

La larga vida de Pablo Picasso (1881-1973), su fecundidad y lo que tiene su pintura de experimentación y búsqueda hacen ciertamente difícil su encasillamiento estilístico, pues en todo caso él mismo fue el referente de la pintura de su tiempo. Nacido en Málaga y trasladada su familia a Barcelona, hizo su primer viaje a París en 1900 a donde regresaría para instalarse definitivamente cuatro años más tarde. Las épocas azul y rosa, la nueva etapa cubista que comienza con *Las señoritas de Aviñón* (1907) para evolucionar a través de una fase analítica y otra sintética, la época llamada clásica, y su acercamiento al surrealismo son los antecedentes del célebre cuadro *Guernica* pintado para el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937, cuyo edificio, de sobrio carácter racionalista, había proyectado el arquitecto José Luis Sert. En uno de sus paños murales estuvo la pintura de Picasso que le había encargado el Gobierno de la República aquel mismo año, abonándole por su trabajo 150.000 francos franceses a través de Max Aub. En el muro de enfrente se había pensado colocar otra obra de Salvador Dalí que, al no llegar a pintarse nunca, se sustituyó con una gran fotografía de García Lorca. La obra pasó prácticamente desapercibida y terminada la Exposición el cuadro salió de Francia, conociendo desde entonces un largo periplo hasta quedar depositado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En 1981 vino al Museo del Prado de Madrid, exponiéndose primero en el Casón del Buen Retiro y luego en el Museo Nacional «Centro de Arte Reina Sofía». El asunto desarrollado se inspira en el cruel bombardeo de la villa de Guernica por la aviación alemana, aliada del ejército de Franco, en abril de 1937.

De acuerdo con el carácter de la obra, Picasso renunció intencionalmente al color, plasmando la escena en blanco y negro con una escala intermedia de grises sobre una sólida base dibujada que fue cambiando durante su ejecución cuyo proceso se conoce bien tanto por los bocetos preparatorios como por las fotografías tomadas por su compañera Dora Maar.



EMISIÓN 25 de octubre de 1981
El «Guernica» en España.
VALOR 200 p.
TIRADA 4.633.181





SALVADOR DALÍ *EL GRAN MASTURBADOR*

MUSEO NACIONAL

«CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA», MADRID

Uno de los artistas universalmente más conocido del siglo xx es sin duda Salvador Dalí del que el próximo año se celebra el centenario de su nacimiento (1904-1989). Su fama deriva, sin duda, del interés de su pintura pero no menos de la interesada y exhibicionista autopromoción que supo hacerse de sí mismo a lo largo de su vida. Desde muy temprano mostró un talento singular para el dibujo y la pintura y a los quince años participó en una exposición colectiva en el Teatro de Figueras (Gerona), su ciudad natal. Al año siguiente se trasladó a Madrid para iniciar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid sin que llegara a terminarlos años más tarde por negarse a ser examinado.

La importancia de su paso por Madrid fue la amistad entablada en la Residencia de Estudiantes con Luis Buñuel y Federico García Lorca, entre otros, abriéndose un período en el que se mezcla la pintura y la literatura que culmina en 1929. Este año colaboró con Buñuel en el filme *Un perro andaluz*, la primera película surrealista de la historia del cine, donde ambos se propusieron «no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir las puertas a lo irracional...» En aquel mismo año, 1929, Dalí expuso por vez primera en París, conoció a André Breton y a Paul Eluard con cuya esposa, Gala, acabaría casándose.

En esta misma fecha pintó uno de los cuadros más conocidos del artista, aunque no uno de los mejores a nuestro juicio, *El gran masturbador*. La pintura evidencia tanto su vinculación al grupo surrealista de París, del que luego se distanciaría, como la compleja personalidad de Dalí que defendía con Freud que sólo el insomnio sexual y la angustia de la muerte constituían las fuentes de inspiración artística. El cuadro es una mirada introspectiva del propio pintor en la que afloran muchas de sus obsesiones y complejos que de modo recurrente aparecen en su obra. Sobre un espacio en sí mismo onírico, sin límites ni apenas referencias topográficas, una cabeza de complicada lectura y blanda constitución se abre para dejar salir el cuerpo de un hombre al que se dirige el busto de una mujer, todo ello acompañado por un gigantesco saltamontes y otra serie de detalles de explícito significado sexual.



EMISIÓN 22 de abril de 1994.
Pintura Española.
Salvador Dalí
VALOR 29 p.
TIRADA 10.000.000





MUSEO GUGGENHEIM BILBAO (VIZCAYA)

Cerramos esta breve historia del arte español con un edificio que no siendo de autor español, tampoco lo eran el Greco ni Sabatini, encarna en nuestro país una imagen de modernidad absoluta rompiendo con el lenguaje de su propio tiempo y presentándose como voz profética del nuevo siglo XXI entre el caos y un nuevo orden. Nos referimos al Museo Guggenheim de Bilbao, obra del arquitecto norteamericano Frank O. Gehry, aunque nacido en Canadá en 1929, cuya primera piedra se puso el 23 de octubre de 1993 abriéndose al público cuatro años más tarde en 1997.

La obra que en sí misma resulta espectacular por el planteamiento abierto de sus volúmenes es más llamativa aún por el lugar en que se encuentra, a orillas de la ría del Nervión, por lo que participa de la ciudad y del paisaje al mismo tiempo. Sin duda tiene algo de metáfora entre marinera y futurista, siendo el propio edificio reclamo de sí mismo. Nadie puede quedar indiferente ante aquellas formas abiertas, de curvilíneo y barroco desarrollo que, solapadas, parecen surgir de un núcleo interior. Sus volúmenes y planos de geometría indefinida alcanzan fuertes contrastes de orden plástico a los que contribuye de un modo decisivo el revestimiento de titanio, cuyas finas planchas dan un inusual color, brillo y reflejo a su exterior.

La arquitectura siempre ha tenido una expresión abstracta pero de acuerdo con una concepción tectónica y estable de alma geométrica, pero en este caso nos hallamos ante un desafío, al menos aparente, de la idea de orden para adentrarnos en la más libre especulación plástica. En definitiva, cabe preguntarse si es un edificio o un mero objeto tratado a escala monumental que envuelve un interior en el que se ordena el espacio en función de unas necesidades museísticas donde las salas de exposición, en sus tres niveles, giran en torno al gran vacío central.

Esta obra de Gehry, Premio Pritzker de Arquitectura en 1989, que tiene mucho de indagación experimental, se encuentra en una línea que va desde el Walt Disney Concert Hall de Los Ángeles (1987) hasta el proyecto del nuevo Guggenheim de Nueva York (2000), pasando por el Millennium Park Music Pavillion de Chicago (1999). En España, y como efecto inmediato del museo bilbaíno, proyectó en 1998 con análogo lenguaje el nuevo edificio de las bodegas de Marqués de Riscal en Elciego (La Rioja).



EMISIÓN 2 de junio de 2000.
700 Aniversario de
la Villa de Bilbao
VALOR 70 p.
TIRADA 1.500.000

